SOMMARIO

NOTE E DISCUSSIONI

PRESENTAZIONE

La rivista che presento ha come intitolazione volutamente quella stessa di un insegnamento che si pratica troppo poco o male nelle nostre Facoltà di Lettere, con grave danno degli studenti che si dedicano all'italianistica (ma non solo) e soprattutto dei futuri insegnanti di Scuola media. Ma è evidente che lo scopo della rivista è solo indirettamente pedagogico. Prima di tutto essa vuole diventare una casa accogliente per tutti coloro che operano nelle discipline indicate, separatamente o insieme, e dare se possibile un impulso a questi studi, vivissimi e quasi istituzionali nel gruppo padovano che la costituisce ma certo tutt'altro che assenti altrove. I promotori della rivista, alcuni dei quali si sono confederati per una miscellanea su metrica e sintassi di Petrarca che vedrà fra poco la luce, sono fermamente convinti non solo dell'importanza della metrica, che va da sé, ma anche della stilistica, che appare loro passata indenne (con le trasformazioni necessarie e un sempre più forte intreccio con la retorica) attraverso le varie proposte metodologiche che si sono affacciate alla ribalta dopo la lezione dei grandi critici dello stile come Spitzer e Contini, restando uno strumento particolarmente acuto e quasi privilegiato dalla analisi di testi e autori. Un suo rilancio pare dunque più che opportuno in questa fase di «crisi» della critica letteraria. I promotori sono però convinti altrettanto fermamente che stilistica e metrica facciano parte integrante della linguistica, in questo caso italiana, e ciò vuol essere anche un cortese avvertimento a coloro che intendano collaborare alla rivista. La quale non può che limitarsi all'area italiana sia stante la competenza dei suoi redattori, sia per evidenti ragioni pratiche; la rinuncia, obbligata, a un allargamento troverà però compenso in una maggiore compattezza.

Direttore della rivista è il sottoscritto, affiancato dal vice-direttore Marco Praloran e da una redazione formata da Andrea Afribo, Sergio Bozzola, Stefano Dal Bianco, Andrea Pelosi, Arnaldo Soldani, Rodolfo Zucco, Luca Zuliani. Maria Teresa Dinale avrà funzione di segretaria di redazione. I redattori 'interni' saranno affiancati da un comitato scientifico formato da: Armando Bal-

duino, Gian Luigi Beccaria, Luigi Blasucci, Guido Capovilla, Vittorio Coletti, Franco Gavazzeni, Antonio Girardi, Dante Isella, Aldo Menichetti, Giovanni Pozzi, Mirko Tavoni, Paolo Trovato.

PIER VINCENZO MENGALDO

Simone Albonico

PER UN COMMENTO A *RVF* 50

PARTE PRIMA

La canzone *Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina* manca di un'interpretazione complessiva che ne indichi significato e ruolo nel Canzoniere petrarchesco, circostanza tanto più strana in quanto posizione (cinquantesima, all'insegna perciò di una inequivoca «L») e funzione anniversaria (dieci anni dall'innamoramento) ne sottolineano l'importanza. A ciò si aggiunge il particolare fascino che il testo ha esercitato sui lettori moderni, riassumibile nell'alto apprezzamento leopardiano, che basta ad ascriverlo alla trafila più eletta della tradizione lirica italiana. Il rilievo apparentemente estrinseco trova conferma, cambiando versante, nei molteplici e saldi legami con la tradizione antica e medievale che la canzone esibisce: Virgilio, Arnaut Daniel, Dante.[1]

È però vero che da un lato l'assenza di forti segnali laurani, dall'altro la successione seriale dei quadri esibiti dalle singole strofe, rendono difficile un apprezzamento critico circostanziato, che chiarisca il legame tra l'ampia componente descrittiva e il riferimento alla tematica

1. I dati sono noti, in buona parte esposti fin dal Cinquecento, e si trovano ora raccolti e arricchiti nel commento in Santagata 1996, dal quale risulta pure la forte implicazione, tematica e verbale, con alcune delle zone più petrose del Canzoniere (si vedano anche le indicazioni fornite nelle note successive). A questo commento ci si riferirà costantemente, anche tacitamente, nell'esporre i risultati raggiunti dagli studi. Sarà segnalato il ricorso ad altri commenti più antichi. Nel corso del lavoro le conversazioni con Claudia Berra e Claudio Vela mi sono state d'aiuto. Un grazie ad entrambi.

amorosa, confinati in precise e, a quanto pare, predeterminate zone del testo.

Prima di riconsiderare alcuni dei risultati acquisiti dagli studi è forse perciò il caso di sottolineare la particolarità sintattica del testo, che nelle prime quattro stanze ripropone un'identica costruzione, così schematizzabile.

1. Indicazione temporale che precisa il momento del giorno (st. I, vv. 1-3; st. II, vv. 1-3; st. III, vv. 1-3; st. IV, secondo emistichio del v. 2).

Nella stanza I è espressa da una testa lessicale nominale sviluppata da due relative coordinate («Ne la stagion che 'l ciel... e che 'l dì nostro»), la seconda delle quali reggente a sua volta una relativa. Nella stanza II una proposizione temporale di primo grado («Come 'l sol volge...») da cui dipendono una finale («per dar luogo») e una consecutiva («onde discende»). Nella III una proposizione temporale di primo grado («Quando vede il pastor») reggente di due completive oggettive («calare i raggi... e 'nbrunir le contrade»). La IV, con mutamento generale, dedica alla precisazione temporale solo una porzione del secondo verso, incuneandola all'interno della reggente finalmente anteposta, nella quale apre un iperbato («gettan le membra, poi che 'l sol s'asconde, / sul duro legno»)

2. Reggente + coordinate + dipendenti di primo (st. I, III) e secondo grado (st. II), nelle quali vengono presentate le azioni di alcune figure poste a confronto con la condizione del poeta (st. I, 4-11; st. II, 4-10; st. III, 4-10; st. IV, 1-3).

Nella stanza I, alla causale implicita «*veggendosi* ecc.» segue la principale: «la stancha vecchiarella... / raddoppia i passi, *et* più et più s'affretta; / *et poi*... talora *è consolata*... / d'alcun breve riposo, *ov'ella oblia*...». Nella II «l'avaro zappador l'arme riprende, / *et* con parole... /... *sgombra*; / *et poi* la mensa *ingombra* / di povere vivande, / simili a quelle ghiande, / *le qua' fuggendo* tutto 'l mondo *onora*»: dove interpreto *fuggendo* come concessiva implicita dipendente dalla relativa. Nella III il «pastor», già nominato in quanto soggetto della temporale d'apertura, «drizzasi in piedi, *et*... / *lassando* l'erba... / *move* la schiera sua...; / *poi*... / o casetta o spelunca /...*ingiuncha*: / ivi *s'adagia* et *dorme*». Nella IV, ridottissima, «i naviganti... / *gettan* le membra... sul duro legno».

3. Nuovo periodo avversativo in cui a quella delle figure prima presentate è contrapposta la situazione del poeta (st. I, 12-14; st. II, 11-14; III, 11-14; IV, 4-11).

Nella stanza I («*Ma*, lasso, ogni dolor *che 'l dì m'adduce* / cresce *qualor s'invia* / *per partirsi* da noi l'eterna luce») si arriva, pur nello spazio ridotto, a tre dipendenti e al secondo grado di subordinazione. Nella II: «*Ma* chi vuol si rallegri... / *ch'i'* pur *non ebbi* anchor, non dirò lieta, / ma riposata un'hora», sottintendendo prima della causale 'da parte mia non mi rallegro' dal momento che ecc. Nella III: «...Amor, *ma* tu allor più mi 'nforme a seguir... /... / *et* lei non stringi *che* s'appiatta e fugge». La IV si espande, grazie soprattutto a una protratta prolessi causale con triplice coordinazione e cambio di soggetto («Ma io, *perché s'attuffi*... / *et lasci Hispagna*... /... / *et gli huomini* ... /... / *acquetino* i lor mali») arricchita da altre accumulazioni in epifrasi («lasci Hispagna... / et Granata et Marroccho et le Colonne») o meno («et gli uomini et le donne / e 'l mondo et gli animali»), e grazie alla successiva coordinata e alle sue dipendenti fino al terzo grado («*et* duolmi *ch*'ogni giorno arroge al danno, / *ch*'i' son già *pur crescendo* in questa voglia / ben presso al decim'anno, / *né* poss'indovinar chi me ne scioglia»).

La presenza di un medesimo schema sintattico – che nonostante la forza del *topos* (l'opposizione 'gli altri/io invece', cara già a Orazio) conserva una forte carica immaginativa – e di identici connettori (*Quando/Come*, *et poi*, *Ma*), permette alla scrittura, grazie al mutamento degli equilibri interni fra le parti da 11 + 3 della prima stanza a 3 + 11 della quarta,[2] di realizzare una non comune 'variazione sul tema', dove il tema risiede nello schema assunto non meno che nel venire della sera e della sofferenza notturna. La ripetizione sintattica contribuisce esplicitamente a stabilire un ulteriore legame di strofa in strofa, che si aggiunge a quello metrico, scontato, e a quello retorico,[3] conseguente alla succes-

2. Robaud 1973, 18.

3. «Elastica» ma costante la 'capfinidura' (rilevata in Santagata 1996) che collega le stanze, a stabilirne una successione altrimenti incerta. Quanto messo in evidenza dall'analisi di Santagata («L'ultima stanza è quella più elaborata dal punto di vista della tramatura fonica») è ancor più significativo se si osserva che i legami fonici diventano più forti solo quando vien meno lo schema sintattico utilizzato nelle prime quattro stanze.

sione di figure in condizioni antitetiche a quelle del soggetto lirico; e attua una relazione non così dissimile da quella che si stabilisce tra le stanze della sestina: là le stesse parole rima, con quanto di fisso e ripetitivo comportano, e una «limitatezza di lessico che si converte in una prodigiosa liberazione della parola» e una «felice coincidenza [...] tra forma metrica e assunto tematico» – qui una sintassi unissonante ma variata nei rapporti tra le parti grazie al progressivo e non del tutto casuale spostamento dei limiti. In entrambi i casi elementi identici e altri variati, che non si collocano in una successione lineare sintagmatica ma perseguono la definizione di un paradigma attraverso la variazione.[4]

Lo schema sintattico evidenziato è peraltro tradizionalmente legato a quel tema (opposizione tra la situazione esterna e quella del soggetto lirico) e ai modelli a cui Petrarca guarda. In Arnaut Daniel la situazione del poeta felice viene opposta nelle prime due stanze a quella stagionale,[5] mentre Dante costruisce l'intera canzone *Io son venuto* opponendo cinque quadri naturali invernali (incentrati su cielo, aria, uccelli e altri animali, piante, acque, secondo la radiografia continiana) alla situazione del poeta, mai abbandonato da Amore. Il contrasto fa perno in Dante sull'*e* avversativo, che con assoluta regolarità, apre il decimo verso di ciascuna stanza – unico settenario – e che con analoga funzione era tornato, sulla scorta dello stesso modello classico, in *Inf.* II 1-6. La canzone 50, peraltro, sembra voler superare l'esempio dantesco proprio nel mutare progressivamente i rapporti e nel saggiare diverse articolazioni della sintassi in rapporto alla morfologia della stanza, evitando la troppo schematica soluzione propria del modello (ogni stanza, tranne la prima, aperta da una forma verbale di cui è soggetto uno degli elementi naturali utilizzati per precisare la stagione, *e* avversativo al decimo verso, presenza fissa di *amor(e)* tra decimo e undicesimo verso). Significativi, in questa prospettiva, i legami oltre che tematici anche sintattici che 50,

4. Le citazioni da Vanossi 1980, 285. Sulla sestina in Italia si veda Frasca 1992, per Petrarca 173-212.

5. «*Can* chai la fueilla / dels auzors entresemgs, / e·l freitz s'orgueilla / don secha·l vais e·l vims, / de dos refrims / *auz* ordezir [*vei* sordezir E] la brueilla; / *mas* eu soi prims / d'Amor, qui que s'en tueilla. // Tot cant esgela, / *mas* eu non puosc frezir» (ed. Perugi). Diverse canzoni con avvii stagionali sintonici: IV, V, VIII, XI, XIII (positivi), IX, XI (negativi).

nella scia di *Io son venuto*, stabilisce con le sestine del Canzoniere: con 22 («A qualunque animale alberga in terra /... / tempo da travagliare è quanto è 'l giorno; / ma *poi che* 'l ciel accende le sue stelle / qual torna a casa et qual s'anida in selva / per aver posa almeno infin a l'alba. // *Et io*, da che comincia...»), con 66 («L'aere gravato [...] // *Et io*», non più avversativo; ma alla quarta stanza, in opposizione alla condizione primaverile della terza, «Ma, lasso, a me non val fiorir de valli»).[6]

Se è evidente che la canzone dantesca fu un importante modello per la canzone 50 dei RVF (si veda anche qui a p. 13), i riferimenti alla tradizione sono però più fitti, poiché Petrarca, pur legato alle realizzazioni medievali, volle marcare un legame privilegiato con l'esempio virgiliano di *Aen.* IV 521 sgg. È infatti là che, con la stessa struttura sintattica, si presentava l'opposizione tra il riposo che la sera concede a tutti gli animali e il tormento a cui è destinato chi ama.

Nox erat et placidum carpebant fessa soporem
corpora per terras, silvaeque et saeva quierant
aequora, cum medio volvuntur sidera lapsu,
cum tacet omnis ager, pecudes pictaeque volucres,
525 quaeque lacus late liquidos quaeque aspera dumis
rura tenent, somno positae sub nocte silenti.
[lenibant curas et corda oblita laborum.]
At non infelix animi Phoenissa neque umquam
solvitur in somnos oculisve aut pectore noctem
530 accipit: ingeminant curae rursusque resurgens
saevit amor magnoque irarum fluctuat aestu.
Sic adeo insistit secumque ita corde volutat...

6. Cfr. De Robertis 1997 [1983], 32-33. Sul «gioco oppositivo che regola l'intera canzone» dantesca *Al poco giorno*, cfr. Frasca 1992, 128-29. A 176-77, a proposito di 22, nota che «il contenuto viene organizzato in una cadenza bipolare (e avversativa), che è forse traccia della struttura profonda (sintattica) di *Al poco giorno* [...] limitandosi a una bipartizione temporale (giorno-notte) [...]. Consequenzialmente, la struttura logico-sintattica divide la stanza in due terzetti, in un ricercato contrasto di luce e di ombra: alla configurazione 'relativa + eccettuativa + principale (+ comparativa temporale)' fa da specchio quella del successivo terzetto, 'temporale + principale + finale (implicita)'»; cfr. anche 180-81 e 185, e 190 per il forte parallelismo logico-sintattico delle stanze II e V. Altri testi impostati sul contrasto tra sofferenza amorosa e riposo notturno sono elencati in Robaud 1973, 18-19.

Nel passo virgiliano compaiono alcuni elementi che sarebbero poi andati a prendere posto nei quadri danteschi e in quelli petrarcheschi: *silvae* (Dante, st. IV), *saeva aequora* (Dante, st. V; e meno direttamente Petrarca, st. IV), *ager* (Petrarca, st. II), *pecudes pictaeque volucres* (Dante, st. III; Petrarca st. III e V). Il verso spurio «lenibant curas et corda oblita laborum» (quasi identico a *Aen.* IX 225, *laxabant...*, in analogo contesto), inoltre, ritorna nella prima stanza, dove la vecchiarella «talora è consolata / d'alcun breve riposo, ov'ella oblia / la noia e 'l mal de la passata via».

Petrarca, perciò, imbastisce cinque stanze (come Dante), le costruisce con una simile, anche se meno meccanica, struttura avversativa, e recupera insieme il tema genuinamente virgiliano. La predilezione per l'autore antico va però ben oltre, tanto che le stanze centrali II-IV, nel presentare le tre figure dell'agricoltore, del pastore e dei naviganti che al venire della sera trovano riposo, offrono qualcosa in più di un profilo idillico.

La scena dell'agricoltore, aperta su una suggestione bucolica poi ridotta a stereotipo («onde discende / dagli altissimi monti maggior l'ombra», da *Buc.* I 83) e già fruita dal Dante della sestina, assembla numerosi sintagmi dal libro I delle *Georgiche* e riprende un passo dall'inserto rurale del libro IV (quello del vecchio di Corico).

La scena del pastore risulterebbe sprovvista, stando ai commenti, di precise autorizzazioni, ma si tratta forse solo di recuperare sotto la consumata dissimulazione così tipica dell'allusività petrarchesca alcuni suggerimenti che il volgare ha reso traslucidi.

> Quando vede il pastor calare i raggi
> del gran pianeta al nido ov'egli alberga,
> e 'nbrunir le contrade d'orïente,
> drizzasi in piedi, et co l'usata verga,
> lassando l'erba et le fontane e i faggi,
> move la schiera sua soavemente;
> poi lontan da la gente
> o casetta o spelunca
> di verdi frondi ingiuncha:
> ivi senza pensier' s'adagia e dorme.

L'*imagerie*, infatti, muove ancora dalla prima bucolica virgiliana, e proprio dall'invito finale e serale di Titiro attivo nella stanza precedente: «Hinc tamen hanc mecum poteras requiescere noctem / *fronde super*

viridi», 79-80 (il riscontro era già in Daniello; *ingiuncha* amplia il virgiliano *iunco*, in clausola a 48 e a II 72, con incremento che ricorda quello arnaldiano, tutto interno, *ongla* → *enongla*).[7] Il calco assicura della pertinenza di altri rilievi più sottili ma non meno certi: ché l'alternativa *spelunca* associata al verde discende dalle ultime parole che Melibeo, già pronto a partire (immaginiamolo: alzato dopo il dialogo con l'amico *lentus in umbra*), rivolge al proprio gregge («non ego vos posthac *viridi* proiectus *in antro*»);[8] e il gregge mosso soavemente, evocato forse dall'esortazione di Titiro «ite meae, quondam felix pecus, ite capellae», è più esattamente l'«haedorum gregem» che nella seconda bucolica Coridone immagina di «*viridi* compellere hibisco», associato per forza di lessico. Qui, nel desiderio dell'amante frustrato, compaiono anche le «humilis casas» (*casetta*, capanna) che sarebbe bello «habitare» insieme. La successione *erba*, *fontane*, *faggi*, ricompone, sostituendo l'indicazione generica con una pianta delle più tipicamente bucoliche, quella di «Muscosi *fontes* et somno mollior *herba*, / et... viridis... *arbutus*» (VII 45-46) che appunto proteggono e confortano gli animali durante il giorno, e vengono poi lasciati per rientrare ai ripari notturni. Si tratta perciò non solo di un pezzo *à la manière de*, ma di un vero e proprio intarsio di calchi verbali e situazioni bucoliche, la cui impaginazione ricorda poi un passo del *Culex* (che Petrarca conobbe: Feo 1988, 60), 202 sgg.: «Iam quatit et biiuges *oriens* Erebois equos *nox*, / et piger aurata procedit Vesper ab Oeta, / *cum grege compulso pastor* duplicantibus umbris / vadit et in fessos requiem dare comparat artus. / Cuius ut intravit levior per corpora somnus *ecc.*». A questi riferimenti, poi, se ne aggiungono altri più vicini ma non meno significativi: *verga*, senza riscontro verbale e fonico nel Virgilio bucolico, lascia riconoscere dietro di sé una più profonda allusione a una similitudine dantesca:

7. Le sole occorrenze dantesche della radice (*Purg.* I 95 e 102) rivelano un'ascendenza virgiliana: in particolare la seconda («porta di *giunchi* sovra 'l *molle limo*»), condensa la memoria dei due luoghi bucolici indicati, «*limoso*que palus obducat pascua *iunco*» e «aliquid [...] / viminibus *molli*que paras detexere *iunco*». In Petrarca *ingiunca* ricorre, sempre in rima con *spelunca*, soltanto in 166, 1-5, per cui vedi nota 33.

8. Sono anche altre le associazioni tra verde-spelonca, erba-riposo: cfr. almeno *Ecl.* V 6-7: «aspice, ut antrum / silvestris raris sparsit labrusca racemis», V 45-46: «Tale tuum carmen nobis, divine poeta, / quale sopor fessis in gramine».

Quali si stanno ruminando manse
le capre, state rapide e proterve
sovra le cime avante che sian pranse,
tacite a l'ombra, mentre che 'l sol ferve,
guardate dal pastor, che 'n su la verga
poggiato s'è[9] e lor di posa serve;
e quale il mandrian che fori alberga,
lungo il pecuglio suo queto pernotta,
guardando perché fiera non lo sperga;
tali eravamo tutti e tre allotta,
io come capra, ed ei come pastori,
fasciati quinci e quindi d'alta grotta.

La memoria di questo passo a Petrarca doveva presentarsi non solo per la rima *alberga* : *verga* (anche dei meno pertinenti *Inf.* XX 44-48 e *Rime* CXVII), che è poi tipica nei RVF per tutte le occorrenze di *verga* (ben sei, contro le tre del Dante della *Commedia*), e per la sottile ma riconoscibile filiera virgiliana (*Buc.* I 77-78 e II 8 sviluppati e voltati in positivo); ma per tutta la situazione pastorale e serale di cui la canzone realizza un corrispondente di segno mutato (Dante in breve è preso dal *sonno*, Petrarca veglia e si tormenta); per il fatto che Dante ha appena lasciato la cornice dei lussuriosi e, mosso dal superiore amore per Beatrice, si è purificato attraverso il muro di fuoco, compiendo un passaggio fondamentale nell'itinerario di salvezza rappresentato dal viaggio; e, soprattutto, perché uno dei due pastori è Virgilio. Virgilio pastore-poeta e Dante capra-poeta cui è concesso il sonno compaiono così sul fondo virgiliano della stanza terza, e partecipano della condizione negata al poeta che non riesce a farsi pastore, e di lì a poco, lo vedremo, nemmeno *pecuglio*.

Arrivati alla stanza IV, i naviganti che esausti si abbandonano al sonno si appoggiano a un luogo del poema, *Aen.* V 836-837 («placida laxabant membra quiete / sub remis fusi per dura sedilia nautae»). Se nelle stanze precedenti la volontà di far coincidere la caratterizzazione delle figure con precisi riferimenti a *Georgiche* e *Bucoliche* è fuor di dubbio, la breve comparsa dei naviganti (che, certo, sono troiani in navigazione verso

9. Avvicinabile al pur pastorale *Culex* 98 «Talibus in studiis *baculo dum nixus* apricas / pastor agit curas».

l'Italia) non pare assolvere a una medesima funzione. Il fatto che la componente marinara, pur importante, non possa riassumere in sé le *arma* dell'opera virgiliana potrebbe non costituire un problema alla luce del fondamentale ruolo che il mare e la navigazione rivestono nell'*Africa*.[10] Qui il breve quadro si distingue però soprattutto per una *medietas* lontana dall'*epos* più scandito, scelta che, nel ritagliare il sonno dei naviganti dal contesto del poema, dichiara l'apprezzamento per una delle tonalità prevalenti dell'*Eneide*.

E i naviganti in qualche chiusa valle
gettan le membra, poi che 'l sol s'asconde,
45 sul duro legno, et sotto a l'aspre gonne.
Ma io, perché s'attuffi in mezzo l'onde,
et lasci Hispagna dietro a le sue spalle,
et Granata et Marroccho et le Colonne,
et gli uomini et le donne
50 e 'l mondo et gli animali
aquetino i lor mali,
fine non pongo al mio obstinato affanno;
et duolmi ch'ogni giorno arroge al danno,
ch'i son già pur crescendo in questa voglia
55 ben presso al decim'anno,
né poss'indovinar chi me ne sciogla.

Et perché un poco nel parlar mi sfogo,
veggio la sera i buoi tornare sciolti
da le campagne et da' solcati colli:
60 i miei sospiri a me perché non tolti
quando che sia? perché no 'l grave giogo?
perché dì et notte gli occhi miei son molli?
Misero me, che volli
quando primier sì fiso
65 gli tenni nel bel viso
per iscolpirlo imaginando in parte
onde mai né per forza né per arte
mosso sarà, fin ch'i' sia dato in preda
a chi tutto diparte!
70 Né so ben ancho che di lei mi creda.

10. Fra i tanti luoghi si pensi ad esempio al libro VI, tutto percorso dalle due flotte nemiche, con sostanziale corrispondenza tra *naute* e *milites*.

Canzon, se l'esser meco
dal matino a la sera
t'à fatto di mia schiera,
tu non vorrai mostrarti in ciascun loco;
75 et d'altrui loda curerai sì poco,
ch'assai ti fia pensar di poggio in poggio
come m'à concio 'l foco
di questa viva petra, ov'io m'appoggio.

I rapporti sintattici rovesciati rispetto all'avvio; le enumerazioni ad accumulo attraverso polisindeto; l'inarcatura sintattica dal v. 46 (*Ma io*) al verso 52 (*fine non pongo*); la funzione riassuntiva, rispetto a quanto detto nelle stanze precedenti, di due versi come 49-50 («[perché] et *gli uomini* et *le donne* / e *'l mondo* et *gli animali* / aquetino i lor mali»), implicati con la dichiarazione leopardiana di Magone in *Africa* VI 897-902 («heu sortis inique / Natus homo in terris! *animalia* cuncta *quiescunt*; / Irrequietus homo, perque omnes anxius annos / Ad mortem festinat iter. Mors, optima rerum, / Tu retegis sola errores, et somnia vite / Discutis exacte»); il tramontare del sole descritto quasi si trattasse di una navigazione, con un taglio che è molto vicino al resoconto di Ulisse in *Inf.* XXVI, dove pure sono nominati la Spagna, il Morrocco e le colonne «dov'Ercule segnò li suoi riguardi»;[11] e infine il ricordo della decima ricorrenza anniversaria dell'innamoramento: sono tutti indicatori concordi nel segnalare che solo qui, alla fine della stanza, con un innalzamento del tono e della sintassi, avviene un passaggio a una nuova zona del testo. Non la continuità con la stanza V che vedevano alcuni dei commentatori antichi,[12] e neppure un impossibile cambiamento segnato dal v. 46, visto che quanto segue sino alla fine della stanza rientra ancora nello schema comune alle stanze precedenti.[13] La prima vera novità si

11. Nel Virgilio Ambrosiano il passo citato da Petrarca nella strofa IV (*Aen.* V 836-837) è a ridosso del ricordo degli scogli delle Sirene del v. 864, che dà occasione a una lunga postilla su Ulisse e il desiderio di conoscenza (c. 128r).

12. Così Vellutello; mentre Daniello: «Par che la precedente stanza [la IV] fosse fatta dal Poe[ta]. come epilogo di questa Canzone, e fosse il suo fine. Poi non gli parendo a bastanza haver trattato dell'inquieto, e misero suo stato, v'aggiunse quest'altra...».

13. Fubini 1962, 284, vede qui «un'improvvisa *variatio*», dovuta alla contrazione e allo spostamento della temporale, e giustamente rileva il prevalere del «personaggio del poeta» in questa e nella stanza successiva; resta però che questa stanza presenta, deforma-

incontra al verso 57 («Et perché un poco nel parlar mi sfogo»), dove la recursività strutturale viene meno e l'Io, che prosegue il discorso della strofa precedente, non è separato dalle immagini di pace serale, e anzi risulta a più stretto contatto con esse («*veggio* la sera i buoi tornare sciolti»). Come se fino ad ora l'Io fosse rimasto al margine della scena, lasciando che i primi piani venissero occupati dai grandi quadri che per brevità si possono dire idillici, e solo a questo punto avanzasse additando al lettore un'ultima immagine. Il confronto tra tale immagine e la propria condizione è espresso, per la prima volta, in forma interrogativa. Non credo che in questa soluzione 4/1 si debba vedere un cedimento o un esaurirsi delle possibilità di variazione; sembra anzi che Petrarca voglia coscientemente ribaltare la distribuzione realizzata da Dante in *Io son venuto*: là una prima stanza che si apre sul soggetto (*Io*) con esatta indicazione astrologica, seguita da quattro stanze avviate su un verbo che introduce alla precisazione stagionale; qui quattro stanze con indicazione temporale (e variazione di una medesima soluzione sintattica) seguite da una quinta che si apre sul soggetto e muta lo schema macrosintattico seguito fino a quel punto.

Quando si osservi come l'Io si esprime in questi e nei versi seguenti, si deve notare una sua forte caratterizzazione in senso pastorale: non solo i buoi risultano, al contrario delle altre immagini, a lui vicini, ma nel congedo la canzone stessa risulta essere entrata nella sua *schiera*, cioè nel suo gregge (come al v. 34),[14] e l'immagine della «viva petra, ov'io m'appoggio» è riferimento anche alla postura del personaggio (un pastore appoggiato a un sasso[15]), che insieme alla densità dantesca pare

ta, la medesima struttura sintattica delle precedenti, e che il periodo della mutazione sembra coincidere col ribaltamento dei rapporti sintattici interni vigenti nella stanza I, da 3 più 11 a 11 più 3.

14. Tanto Vellutello («di mia natura, la qual era, come vuol inferire, d'esser solitario») che Gesualdo («di sua compagnia, cioè, come egli era, selvatica e solitaria», con rinvio agli altri simili congedi) hanno fretta di uscir di metafora. Più graduale Daniello: «cioè dell'altre mie canzoni: overo (che più mi piace per quello che segue) t'ha fatto di mia natura: la quale è di amare le solitudini». Sulla caratterizzazione 'campestre' del congedo delle canzoni 125 e 126, e sulla dichiarazione di *rusticitas* che contengono, cfr. Santagata 1996, 574.

15. «Nella quale [pietra] egli s'appoggia: stando ne la metaphora de la pietra, perché in lei ferma tenea la mente e la speranza» (Gesualdo).

rivelare una composizione virgiliana, tra il *vivoque... saxo* di *Aen.* I 167 (in contesto non pastorale) e l'immagine, ancora una volta serale!, di *Georg.* IV 432-436 (si tratta di Proteo su uno scoglio): «Ipse, velut stabuli custos in montibus olim, / vesper ubi e pastu vitulos ad tecta reducit /... / *consedit scopulo* medius, numerumque recenset». Il personaggio Petrarca, perciò, assume vesti pastorali, e si esprime come un pastore: tutta la prima parte dell'ultima stanza, e non solo il v. 58, ricalca infatti *Buc.* II 66 sgg.:

> Aspice, aratra iugo referunt suspensa iuvenci,[16]
> et sol crescentis decedens duplicat umbras:
> me tamen urit amor: quis enim modus adsit amori?
> a, Corydon, Corydon, quae te dementia cepit!

Da qui Petrarca mutua il movimento interrogativo, che amplifica, e lo schema avversativo, variando però l'esclamazione, che sostituisce con quella del v. 58 della stessa egloga («Heu heu, quid volui misero mihi?»). Il richiamo a Orazio *Carm.* III 6, 41-43, che si sovrappone a questo fondo virgiliano, risulta tanto più giustificato in quanto, presente nel commento di Servio, è notato da Petrarca stesso nel margine del Virgilio Ambrosiano a carta 5r, e ribadito a proposito del finale della prima egloga in una postilla, che si direbbe tarda, sulla carta 3v. La chiusa della stanza, addirittura, dopo un passaggio ispirato a *Buc.* I, propone una considerazione sulla condizione degli innamorati dopo la morte («Né so ben ancho che di lei [la morte] mi creda») che, giusta l'interpretazione leopardiana, ribadisce in forma dubitativa e in sintesi quanto già affermato ai vv. 1-8 del sonetto 36, sulla base di *Aen.* VI 444 («curae non ipsa in morte relinquunt»).[17]

Consideriamo finalmente la sinora trascurata strofa I.

16. Segnalato, isolatamente, fin dal Cinquecento (Vellutello, Gesualdo e Daniello), e ancora in Carducci-Ferrari.

17. Per il sonetto 36 è possibile anche una diversa interpretazione. Se nel verso 444 fosse poi ravvisabile un legame con la teoria esposta ai vv. 730 sgg., sui quali Petrarca tante volte tornò, spesso per esprimere il proprio dissenso (cfr. Feo 1988, 71, e Fenzi 1992, 313-14, *ad Secr.* I 65), risalterebbe ulteriormente l'intento di mostrarsi virgiliano. Al sonetto 36 rinvia Gesualdo; la sua citazione di Virgilio, ripresa da Daniello, arriva fino a Carducci-Ferrari e Scherillo.

Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina
verso occidente, et che 'l dì nostro vola
a gente che di là forse l'aspetta,
veggendosi in lontan paese sola,
5 la stancha vecchiarella pellegrina
raddoppia i passi, et più et più s'affretta;
et poi così soletta
al fin di sua giornata
talora è consolata
10 d'alcun breve riposo, ov'ella oblia
la noia e 'l mal de la passata via.
Ma, lasso, ogni dolor che 'l dì m'adduce
cresce qualor s'invia
per partirsi da noi l'eterna luce.

Una volta rilevata nei commenti la mancanza di riscontri (salvo quelli interni al Canzoniere) in grado di far luce sulla *stanca vecchiarella pellegrina* e sulla sua storia, si può intanto insistere sul fatto che l'avvio della canzone sancisce un rapporto privilegiato non tanto con il sonetto 33 quanto col son. 16.[18] La vecchiarella che in 33 «levata era a filar... / discinta e scalza, e desto avea 'l carbone» ha certo autorevoli credenziali virgiliane (*Aen.* VIII 406 sgg.), e non è trascurabile la corrispondenza *femina* = *vecchiarella* che suggerisce; ma il sonetto vale forse più per il preciso aggancio lessicale (*stagione*) e per il richiamo dantesco a cui i successivi versi 7-8 («e gli amanti pungea quella stagione / che per usanza a lagrimar gli appella») fanno da ponte («Era già l'ora che volge il disio / ai navicanti *ecc.*», *Purg.* VIII 1 sgg.), evocando di sponda uno scenario serale in cui compaiono sia i *naviganti* che il *novo peregrin*, quest'ultimo in uno stato d'animo più prossimo a quello del poeta («ogni dolor che 'l dì m'adduce / cresce qualor s'invia / per partirsi da noi l'eterna luce», 50, 13-14) che a quello della *stancha vecchiarella pellegrina* (che «oblia / la noia e 'l mal de la passata via», 50, 10-11). Verrebbe quasi da aggiungere che l'accostamento dei passi indicati – di quelli latini, e in un secondo momento di questi a quelli volgari – può essere stato facilitato da alcuni legami più evidenti, ad esempio quello tra «*medio* iam Noctis abactae /

18. Sarà casuale, ma può essere segnalata, la disposizione di *vecchierel/vecchiarella* a distanza regolare: 16 (più 17 testi) = 33 (più 17 testi) = 50.

curriculo» di *Aen.* VIII 406-407 (dove compare la *femina* ispiratrice della *vecchiarella* di 33), che ribadisce la «*mediam* caeli... *metam*» di *Aen.* V 835 (il passo sopra citato per i naviganti della strofa IV), e «*medio* volvuntur sidera *lapsu*» di *Aen.* IV 524 (il passo su cui Petrarca ha modellato la sintassi). L'avvio di 50 sarebbe così il risultato dell'incrociarsi di onde lunghe della memoria petrarchesca, ripercosse anche da 33. Il sonetto 16 ha però dalla sua non solo l'immagine direttamente pertinente del *vecchierel* in pellegrinaggio verso Roma, ma una costellazione lessicale comune (*giornate-giornata, stanco-stancha*), la solitudine e l'affanno dei due personaggi e, soprattutto, la struttura sintattico-argomentativa 11+3, che anche in 16 forse oppone più di quanto non apparenti.[19]

Anche nel caso della strofa I emerge un lontano sottofondo virgiliano che va ad arricchire le tessere che riguardano i primi tre versi – alle quali si aggiunge ancora l'accostamento, proposto da Daniello e poi caduto, di 3 *forse* (caro a Leopardi) a «ut perhibent» di *Georg.* I 247, compreso in un lungo passo tutto dedicato agli antipodi e al venire alterno della sera e del giorno che Petrarca mostrava di ricordare quando nel Virgilio Ambrosiano, c. 140, annotava *Aen.* VI 532.[20]

Il profilo del personaggio femminile è però ancora in ombra. Si tratta di una figura particolarmente cara a Petrarca, che la ripresenta in alcuni luoghi eminenti della propria opera, in larga misura sovrapponendola a uno degli stereotipi del tardo Medioevo, quello della *vetula-anicula*. Appartenente al mondo dei *simpliciores* che procedono empiricamente, contrapponendosi in ciò a chi possiede strumenti di conoscenza razionale, la *vetula* copre tanto in campo medico-filosofico quanto in campo morale-teologico un ruolo ricco di sfumature che varia dal segno positivo a quello negativo.[21] Petrarca, che in più occasioni ripresenta una figura di *anicula* debolmente negativa, nel pieno della polemica antiari-

19. Cfr. Velli 1979, in particolare 41.

20. Postilla citata da Fenzi 1992, 406.

21. Agrimi-Crisciani 1992 hanno inoltre mostrato che «la *vetula* spicca in alcuni testi teologici e dottrinari per una sua funzione antonomastica e [...] proverbiale ad indicare la personificazione quasi della fede netta (semplice, appunto) e prima ancora del puro (semplice, di nuovo) buon senso del cristiano» (236), e ne hanno messo in luce le funzioni nelle due tradizioni, e l'ascrivibilità ai «*simpliciores* che, non avendo intelletto elevato, «nesciunt cognoscere per rationem» e «diligunt cognoscere per fidem»» (p. 235). In rapporto al Petrarca latino precisa il contesto ideologico di riferimento Fenzi 1999, citato sotto.

stotelica del *De sui ipsius et multorum ignorantia* arriva addirittura a accostare a quella della vecchia la propria immagine, volendo con ciò rivendicare la superiorità del sapere empirico, non scientifico e non tecnico ma moralmente e cristianamente fondato, del letterato umanista rispetto a quello dei filosofi-sapienti che si autoproclamano detentori del vero sapere:

Mea vero sit humilitas et ignorantie proprie fragilitatisque notitia et nullius nisi mundi et mei et insolentie contemnentium me contemptus, de me diffidentia, de te spes; postremo portio mea Deus, et, quam mihi non invident, virtus illiterata. Ridebunt plane, si hec audiant, et *dicent me ut aniculam quamlibet sine literis pie loqui.* His enim literarum typo tumidis nil pietate vilius, qua veris sapientibus ac sobrie literatis nichil est carius, quibus scribitur: «Pietas est sapientia», meisque sermonibus magis ac magis in sententia firmabuntur, ut sine literis bonus sim.[22]

La caratterizzazione pia all'insegna della *simplicitas* è la stessa che, sulla scorta di una vasta tradizione, giunge anche alla stanza I della canzone 50: la vecchia esprime la propria fede attraverso la determinazione del pellegrino, pronto a sopportare qualsiasi fatica e veloce nel dimenticarla. All'archetipo della donna semplice, forte, caparbia, rinviano altri ricordi petrarcheschi, in particolare una memorabile *Familiare* dell'estate 1352 in cui sono descritti i luoghi e le occupazioni valchiusani. Qui l'autore non riesce a trattenere un moto di ammirazione per la vecchia contadina che si prende cura dei suoi campi, e che nell'universo femminile si colloca in una posizione, se non proprio opposta, comunque lontanissima da quella occupata da Laura:

postremo nullius usquam mulieris nisi villice mee faciem, quam si videas, solitudinem lybicam aut ethiopicam putes te videre, aridam penitus et vere solis ab ardoribus adustam faciem, cui nichil viroris nichil suci inest [...]. Verum ne sibi post oris descriptionem dignas morum laudes subtraham, quam fusca facies tam candidus est animus; magnum et ipsa nichil animo nocentis femine deformitatis exemplum [...]. Hoc singularius habet villica mea quod cum forma corporis femineum potiusquam virile bonum sit, hec adeo forme iacturam non sentit ut decere illam putes esse deformem. Nichil fidelius nichil humilius nichil operosius. Sub ardentissimo sole, vix cicadis estum tolerantibus, totos dies agit in campis et Cancrum et Leonem durata cute contemnit; *sero domum rediens anicula*

22. Fenzi 1999, 200 (§ 38).

sic indefessum rebus domesticis adhibet invictumque corpusculum, ut e thalamo venientem iuvenem dicas; nullum interea murmur, nulle querimonie, nullum turbate mentis indicium, sed viri et natorum et familie mee venientiumque ad me hospitum incredibilis cura incredibilisque contemptus sui duntaxat ipsius. Huic saxee muliercule *instrata sarmentis terra cubiculum*; *huic* prope terreus panis *cibus*, vinumque aceto similius limphisque perdomitum *potus* est; siquid mollius apponas, iam desuetudine longissima durum putat omne quod mulcet. Sed satis multa de villica, que nisi in agresti scriptura locum repertura non fuerat. (XIII 8, 3-6).

Nonostante l'assenza di riferimenti alla fede, l'attenzione e l'insistenza nel circoscrivere la dimensione morale dell'*anicula* valchiusana vanno intanto in una direzione vicina a quella su cui si muove la pellegrina della canzone 50 (un testo che, si è visto, ha titoli per rientrare fra le *scripturae agrestes*). Ha la stessa tenacia silenziosa, la stessa resistenza alla fatica, lo stesso candore morale ben visibile al di sotto dell'aspetto segnato (e nel caso della donna di Provenza deformato) dagli anni, dal sole, dalla solitudine. La scena su cui compaiono è riassunta da pochi elementi primari: un luogo dove dormire (la terra ricoperta di fronde, come per il pastore della stanza IV), qualcosa da mangiare e da bere.

In relazione al testo poetico – le cui stanze presentano la serie di *vecchiarella, zappador, pastor, naviganti* – si deve poi rimarcare come la *anicula-vetula* occupi nella tradizione un ruolo che la lega ad altre figure di *simpliciores*, e come tale apparentamento sia ben presente alla mente di Petrarca e segni a lungo la sua opera, in particolare in alcuni luoghi prossimi a quelli qui sopra segnalati.[23] Più direttamente, in un passo del *De sui ipsius et multorum ignorantia* appena successivo a quello citato, quando vuole sostenere l'inefficacia della filosofia aristotelica (anzi l'inadeguatezza di Aristotele stesso) al raggiungimento della felicità:

23. Nella stessa *Fam.* XIII 8, con associazione opposta a quella della canzone (e in riferimento al vestire), Petrarca avverte il proprio corrispondente: vedendomi «Agricolam me seu pastorem dixeris». Per i riscontri che seguono (con *De otio* e Fam. XIX 17, 12) si veda l'ottimo commento di Fenzi 1999, 395-97. Si tenga intanto conto di almeno due riscontri agostiniani, *De civitate Dei*, X XI (*De epistola Porphyrii ad Anebontem Aegyptium*), I («Difficile quippe fuit tanto philosopho cunctam diabolicam societatem vel nosse, vel fidenter arguere, quam quaelibet anicula christiana nec nosse cunctatur, et liberrime detestatur»); e *Sermones de sanctis*, Sermo CCLXXIII («Contra unam aniculam fidelem christianam quid valet Juno? Contra unum infirmum et trementem omnibus membris senem christianum quid valet Hercules?», in *Patrologia Latina*, 38, 1250).

credo hercle, nec dubito, illum non in rebus tantum parvis, quarum parvus et minime periculosus est error, sed in maximis et spectantibus ad salutis summam aberrasse tota, ut aiunt, via. Et licet multa *Ethicorum* in principio et in fine de felicitate tractaverit, audebo dicere [...] veram illum felicitatem sic penitus ignorasse, ut in eius cognitione, non dico subtilior, sed felicior fuerit vel *quelibet anus pia, vel piscator pastorve fidelis, vel agricola.*[24]

La morale empirica dell'uomo di lettere si riferisce alle figure dei *simpliciores* che incontra sulle scale di valori della cultura filosofica e teologica, e che polarizza in positivo proprio quando intende opporsi a quella linea di pensiero.[25] Una diretta testimonianza di fede semplice e istintivamente ortodossa, priva di incertezze intellettualistiche e garantita a tutti gli uomini, anche i più umili, da Cristo: è la stessa fede che, a fronte di dubbi forieri di eresie, Petrarca aveva additato nel *De otio religioso* (1346-1356).

Iamque adeo pervulgata est veritas, ut nullum fere virus mortiferi dogmatis latere aut fallere catholicum gustum queat; omnia passim in oculis atque in manibus sunt; frustra iam piis foribus obversatur circulator hereticus; frustra invisibilis hostis accingitur; patescunt doli omnes artesque translucent: *pastor* hunc *horridus*, hunc *ferratus miles, durus fossor, insomnis mercator, nauta vagus*, denique hunc *fidelis* spernet *anicula*, et si enim expliciter fidei articulos defensionesque non noverit, assuete tamen pie aures veris dogmatibus et opplete divinorum atque celestium fragore tonitruorum contra omne sacrilegium et simplicitate confessionis et fidei firmitate vallantur (*De otio* 41-42).

La serie di figure era qui allargata al *miles* e al *mercator*, ma lo schema che lo scrittore ha in mente è quello stesso della canzone e degli altri

24. Fenzi 1999, 216-18 (§ 63).

25. Radicalmente diversa, questa anziana e tenace pellegrina solitaria, anche dalle ciarliere gentildonne romane di buona famiglia e di ottimi mezzi pellegrine in comitiva a Santiago, con cui Petrarca, in un delizioso racconto (*Fam.* XVI 8), immagina di essersi trattenuto a lungo in Provenza, lungo la via, per commentare le novità dell'urbe. Le ha subito riconosciute come romane, e quelle di risposta: «Romane... sumus Romaque profecte imus ad hispanum Iacobi limen. Tu autem an forte romanus es et an Romam vadis?». La risposta («Prorsus... animo romanus, sed nunc minime Romam peto») e lo scambio denunciano la costruzione sapiente, che si appoggia oltretutto al ricordo dell'incontro tra Dante e Sordello (lo nota Feo 1988, 66). L'episodio è comunque prezioso, perché assicura che quella dei pellegrini per via, come si poteva immaginare, era esperienza quotidiana, e perché in esso Petrarca si presenta intento a un viaggio in direzione opposta a quella del pellegrinaggio (galiziano o romeo). Per gli incontri coi pellegrini nel finale di *Vita Nova* si veda Picone 1979, 122 sgg.

passi citati, tutti concordi su una stessa impostazione morale. La *vetula*, come risulta dagli studi di Jole Agrimi e Chiara Crisciani, nella trattatistica «è posta di fronte [...] alla boriosa figura del "magnus magister" o del "magnus clericus", cioè gli intellettuali moderni. Serve a ricordare loro la superba vanità di un approccio troppo intellettualistico alla divinità: più radicalmente chi la evoca finisce col mettere in evidenza i rischi (ai fini della salvezza) di un *atteggiamento frammentario*»: caratterizzazione che si adatta perfettamente alla posizione petrarchesca ricavabile dai passi citati, che così risulta non semplicemente colta in una particolare abitudine espressiva ma collocata nel pieno dei dibattiti contemporanei.[26]

De otio	pastor	(miles)	fossor	(mercator)	nauta	anicula
Fam. XIX 17	arator		piscator		pastor[27]	
De suis ipsius	anus		piscator		pastor	agricola
RVF 50	vecchiarella		zappador		pastor	naviganti

Lo schema dà pure evidenza al rapporto privilegiato che la canzone stabilisce con l'opera latina più tarda (quadruplice indicazione, posizione iniziale della *anus/vecchiarella*).[28] A render vive le figure che all'interno

26. Agrimi-Crisciani 1992, 237. Per un preciso inquadramento dello «speciale spessore e attualità polemica» della posizione petrarchesca nel riprendere la figura della *anicula* si veda (in riferimento alle opere latine) Fenzi 1999, 371-72 e 395-97, con altra bibliografia.

27. «Non possunt sane omnes Cicerones esse vel Platones, non Virgilii vel Homeri; boni esse autem possunt omnes, nisi qui nolunt. Et arator quoque piscatorque et pastor, modo vir bonus sit, suum precium habebit; denique si alterutro sit carendum, ut Themistoclis dictum de divitiis ad literas traham, malo virum sine literis quam literas sine viro. Vale», par. 12, da Milano, a Guido Sette, da considerare alla luce di tutta la lettera (scritta nel 1357).

28. È possibile individuare altri casi di triplice distribuzione in contesti molto diversi, come *Epyst.* II 15, 45-46 (*agricola, pastor, nauta*) o *Epyst.* III 1, 46-48 (*agricole, pastoria cohors, piscator*). A un medesimo ambito riporta invece la familiare XIV 1, del 1352, a Elia de Talleyrand, dedicata alle sofferenze e preoccupazioni dei grandi, e inizialmente impostata sul contrasto tra *rationalis* o *naturalis philosophia* e *moralis eloquium*. Petrarca parte dalla considerazione che «Sumus quidem [...], omnes qui hanc vitam agimus, viatores, *de itineris asperitate certissimi, de hospitio incerti*, et huic conditioni nemo prorsus eximitur, seu ille *hispidus agricola* seu *pastor hirsutus* seu *mercator instabilis* seu *immobilis heremita* seu *mendicus supplex* seu *dives insolens* seu *Gallorum rex* seu *romanus imperator* fuerit [...]. Omnes, inquam, pariter *viatores sumus*» (4, corsivi miei), dove l'accento va soprattutto sulla condizione comune a tutti gli uomini, grandi o umili che siano.

di questa griglia non hanno ancora un vero spessore umano e poetico Petrarca spalanca il patrimonio immaginativo e gli schemi sintattico-rappresentativi virgiliani e danteschi.

A illuminare meglio la figura dell'anziana e pia donna, ormai uscita dall'ombra, possono poi contribuire altre osservazioni riferite allo stile del testo. In primo luogo la replicazione a distanza di *sola... soletta*, di immediata risonanza dantesca. Non tanto varrà il ricordo dell'incontro serale con Sordello – che pure è vicino anche per una citazione introduttiva della chiusa della prima egloga virgiliana («e vedi omai che 'l poggio l'ombra getta», *Purg.* VI 51), ed è in generale associabile a Virgilio in nome della comune origine mantovana (Paolino) –, visto che l'«anima che, posta / sola soletta, inverso noi riguarda» (58-59) ha caratteristiche lontanissime («altera e disdegnosa») da quella della pellegrina; quanto il richiamo alla Matelda dantesca, additato da *soletta* in rima nonché dalla ripresa della rima *-ia* e della parola rima *via* (: *gia* : *disvia*). Due donne tanto diverse: «una donna soletta che si gia / e cantando e scegliendo fior da fiore / ond'era pinta tutta la sua via», «bella donna» simile a una dea, e una donna che non è *mulier* ma vecchia, stanca per il cammino faticoso, sottratta a qualsiasi colloquio dalla solitudine e dalla condizione umile, subito presa da un sonno che basta, alla sua semplicità, per cancellare i ricordi della fatica diurna. Le due donne iniziano ad apparire meno lontane quando si considerano alcuni fatti. La tonalità idillica della prima stanza, oltre che nella situazione serale e nella ascrivibilità del personaggio a un livello mediocre, è data dall'impiego dei diminutivi *vecchiarella*, *soletta* (che hanno funzione intensiva), e poi a distanza *casetta* di 36, che sono tipici di analoghe atmosfere e personaggi danteschi similari: dalla «vedovella» «poverella» ritratta con Traiano in *Purg.* X (e poi ricordata in *Par.* XX 45, nonché da Petrarca, *Fam.* XXIII 2, del 1361, «anus illa miserabilis», 11) alla «vedovella» «soletta» di Forese in *Purg.* XXIII; dall'ampio quadro del «villan*ello* a cui la roba manca» in inverno («In quella parte del giovan*etto* anno...») – che poi «prende suo vincastro / e fuor le pecor*elle* a pascer caccia» in *Inf.* XXIV 14-15 – all'altra similitudine di *Purg.* 79 sgg.: «Come le pecor*elle* escon dal chiuso / a una, a due, a tre, e l'altre stanno / timid*ette* atterrando l'occhio e il muso»; dal *poverello* assalito dai cani in *Inf.* XXI 68 alla «forcat*ella* di sue

spine» gettata da «l'uom de la villa quando l'uva imbruna»; mentre la «femminetta samaritana» di *Purg.* XXI 2 prende corpo in una cantica tutta *erbette* e *augelletti.* Notato che quando i suffissi sono applicati a persone si tratta facilmente di personaggi dell'antichità pagana o biblica (così anche Isifile «giovinetta» abbandonata «gravida, soletta», *Inf.* XVIII, e, a ben vedere, la «rondinella» di *Purg.* IX),[29] si può raccogliere anche attorno a Matelda *fioretti* e *fiumicello.* La tavolozza di Petrarca è anche in questo debitrice a Dante, ma più in generale il morfema grammaticale idillico, come già nell'episodio di Matelda, è debitore di una tradizione lirica latamente cortese e poi stilnovistica, di carattere galante e di livello mediocre che ha nelle *pastorelle* (o nella *pargoletta*) uno dei suoi emblemi e in Guido Cavalcanti (che incontra le *foresette* cui narra della *Mandetta* mentre immagina di essere pellegrino) uno dei suoi campioni.[30] Subito a ridosso della canzone 50 si incontra così la «pastorella alpestra et cruda / posta a bagnar un leggiadretto velo» del madrigale 52, e nel successivo madrigale 54 (di interpretazione discussa ma ascrivibile a questa linea anche in virtù del metro) nessun suffisso diminutivo ma «una pellegrina» che «al viso d'Amor portava insegna», a riprova del contatto tra le due sfere immaginative già attivo in Cavalcanti.

Riconosciuto qualche tratto della *vecchiarella,* conviene seguire il sentiero ovidiano da cui proviene Matelda. L'indicazione dantesca è cogente, anche se superflua per un lettore come Petrarca: Matelda non solo ricorda, ma fin dalla sua apparizione *è* Proserpina, la Proserpina di Ovidio («si gia / e cantando e scegliendo fior da fiore / ond'era pinta tutta la sua via» = «varios humus umida [*dat*] flores: / perpetuum ver est. Quo dum Proserpina luco / ludit et aut violas aut candida lilia carpit»). La storia è troppo nota per essere narrata: va ritenuto e qui richiamato (insieme all'episodio della ninfa Cìane che per il dispiacere va in acqua, letteralmente: «inconsolabile vulnus / mente gerit tacita lacrimisque absumitur omnis, / et quarum fuerat magnum modo numen, in illas / extenuatur aquas *ecc.*»), un episodio della ricerca affannosa di Proserpina da parte della madre Cerere. I due pini di cui costei si serve come di

29. Una più generale e ragionata casistica in Baldelli 1978.

30. Cfr. Baldelli 1978, 480-81, e, sul tema del pellegrinaggio in Cavalcanti, Picone 1979, 178-82.

torce le sono necessari perché la sua *quête*, mai intermessa, pare svolgersi tutta in una zona notturna.

> Illam non udis veniens Aurora capillis
> cessantem vidit, non Hesperus; illa duabus
> flammiferas pinus manibus succendit ab Aetna
> perque pruinosas tulit inrequieta tenebras;
> rursus ubi alma dies hebetarat sidera, natam
> solis ab occasu solis quaerebat ad ortus.

Interessa qui l'episodio che subito segue:

> Fessa labore sitim collegerat, oraque nulli
> conluerant fontes, cum tectam stramine vidit
> forte casam, parvasque fores pulsavit. At inde
> prodit anus divamque videt lymphamque roganti
> dulce dedit, tosta quod texerat ante polenta. (*Met.* V 440-450)

La sosta, segnata da una rapida ma pronunciatissima apertura idillica, è davvero breve (Cerere derisa per la voracità si infurierà e trasformerà Ascàlabo in rettile), ma basta a metterci di fronte alcuni elementi che, sia pur riassemblati, sembrano poi attivi nel testo petrarchesco: il particolare pellegrinaggio di Cerere, la sua stanchezza, una capanna col tetto di paglia, una vecchia ospitale.

Senza derogare a quanto appena suggerito sulla coerenza della serie, si può osservare che quasi tutte le stanze sono dominate da echi, riprese, allusioni, e, si direbbe addirittura, citazioni virgiliane. Le stanze II-IV poi, se isolate, offrono un dispiegamento di riscontri non casuale, allineando figure e corrispondenti citazioni sovrapponibili alle tre opere virgiliane, con la sola variante rispetto all'assetto canonico dell'anteposizione di *Georgiche* a *Bucoliche*. Il rilievo può risultare ovvio: si pensi alla magnifica miniatura che Simone Martini realizzò per il Virgilio ora Ambrosiano, e subito sarà chiara la facilità, l'automatismo dell'associazione. Non di meno, così come sul frontespizio le tre opere virgiliane impersonate dalle tre figure umane al cospetto dell'autore e del commentatore rinviano in forma concisa e appunto figurata al diffuso sistema di corrispondenze tra i tre capolavori (equivalenti a tre personaggi, a loro volta rappresentanti di distinti livelli sociali) e i tre livelli dello stile («pastorem

agricolam bellatoremque vicissim», è Virgilio nella *Laurea occidens*, X del *Bucolicum carmen*, v. 47), parimenti significativa risulta la presenza, ancorché imperfetta, delle *personae* all'interno del testo volgare.[31] È probabile che Petrarca, nel momento in cui si trovò a dar corpo alle figure dei *simpliciores*, abbia avvertito il conflitto e la confusione che si creava con la tradizionale tripartizione degli stili, complice la militanza in entrambi gli schieramenti dei medesimi tipi umani – pastori e agricoltori, a volte (per esempio nel *De otio*) anche soldati; e che invece di ridurre o eliminare la parziale sovrapposizione ne abbia tratto partito per arricchire il testo di una riconoscibile nota armonica.

Se questa lettura fosse plausibile, l'opposizione della 'voce che dice Io' alle tre figure aprirebbe uno spiraglio su una sfera che non è più soltanto quella dell'idillio negativo, negato e contraddetto dal notturno della sofferenza. Il dolore del Petrarca che dice Io nel Canzoniere, ovvero l'espressione di quel dolore, si differenzia per contrasto dalle figure vive nella poesia dell'amatissimo Virgilio, assimilato tanto intimamente da perderne precisa coscienza (*Fam.* XXII 2), e insieme si differenzia da quanto è normalmente riconducibile al campo del poetabile circoscritto dai tre stili. L'eccezionalità del dolore ha il corrispettivo di un eccezionale approfondimento dell'espressione poetica, al di fuori dei

31. Sull'impostazione del frontespizio del Virgilio Ambrosiano e sul suo significato in rapporto alla tradizione retorica si veda Brink 1977, in particolare 90-91. In generale cfr. Quadlbauer 1962, che individua due tradizioni, una (cicero)-agostiniana (*De doctrina christiana*, IV) che distingue i livelli di stile col termine *genus* (dicendi), una non-agostiniana articolata in due filoni: uno donatiano e serviano, che utilizza il termine *stilus* ed è il più diffuso nel Medioevo, e uno oraziano-pseudociceroniano (p. 159). Petrarca «steht [...] am Wendepunkt: zwischen erlebter mittelalterliche und erlernter antiker Tradition», e pare risentire di entrambe le tradizioni («Historisch gesehen und der Geltung nach steht natürlich *der* auctor Cicero an erster Stelle, aber in der Formulierung der Genera-Lehre geht Petrarca unwillkürlich von der vertrauteren mittelalterlichen Terminologie», p. 158). Cfr. anche Faral 1924, 86 sgg., e sulla *rota Vergilii* (un tipo di rappresentazione, la ruota, «ricorrente in tutto il Medioevo», ma per Virgilio attestato solo a partire dai codici della *Poetria* di Giovanni di Garlandia, che sono sei soltanto) Stabile 1988. Difficile allineare in questa seriazione anche la *vecchiarella*. La qualifica di pellegrina e la situazione potrebbero far pensare a una raffigurazione emblematica dell'opera dantesca e del suo autore (a quanto già indicato si aggiunga almeno *Purg.* XXVIII 109-111, in prossimità di Matelda), con una forte componente biblico-patristica (sul tema del pellegrinaggio cfr., in generale e in rapporto agli ultimi capitoli di *Vita nuova*, Picone 1979, 129-92).

canoni.[32] La difficoltà maggiore a questa interpretazione sta nel fatto che nel primo caso si tratterebbe di un'opposizione tra un valore positivo (gli umili) e uno negativo (il poeta-intellettuale-amante), nell'altro di un'opposizione tra uno schema tradizionale e autorevole di per sé neutro e un suo possibile, anche se non pienamente risolto, superamento in una nuova realizzazione letteraria.

Se Petrarca voleva affermare che il suo stile era nuovo e diverso, e che la sua stessa novità lo costringeva a porsi fuori dalle tradizioni consacrate e regolate, è sorprendente come ciò venisse dichiarato avversando all'apparenza Virgilio in quanto rappresentante in universale della poesia nei suoi generi, e in concreto riprendendo uno schema oppositivo virgiliano che privilegia ed innalza la poesia amorosa e la distonia di chi ama rispetto al mondo. Come se l'autore antico, che in virtù di *Aen.* IV Petrarca anteponeva a qualunque altro poeta d'amore latino (Feo 1988, 68, con rinvio a *Epyst.* III 30, 16 sgg.), permettesse di ritagliare attorno a Didone una zona franca sottratta al controllo delle poetiche tradizionali, dalla quale prendere le mosse per una moderna esperienza di scrittura lirica.

La canzone 50 potrebbe allora contenere un'implicita riflessione di Petrarca sulla tradizione e sulla propria scrittura. A sostegno di questa ipotesi si può osservare che nella porzione della raccolta che precede la canzone riflessioni o semplici dichiarazioni che chiamano in causa il poetare compaiono con cadenza decimale: 20 («Vergognando talor ch'ancor si taccia, / donna, per me vostra bellezza in rima, / ricorro al tempo [...] // Ma trovo peso non da le mie braccia, / né ovra da polir colla mia lima: / però l'ingegno che sua forza extima / ne l'operatïon tutto s'agghiaccia. //... // Più volte incominciai di scriver versi: / ma la penna et la mano et l'intellecto / rimaser vinti nel primier assalto»), 30 («sempre piangendo andrò per ogni riva, / per far forse pietà venir negli occhi / di tal che nascerà dopo mill'anni, / se tanto viver pò ben cólto lauro», vv. 33-36), 40 (*S'Amore o morte non dà qualche stroppio*). E tra quanto segue si ha ancora il riscontro di 60 («Che porà dir chi per amor sospira / s'altra speranza le mie rime nove / gli avessir data, et per costei

32. Su questo punto, e sul colloquio con Virgilio, cfr. l'importante contributo di Bettarini 1998.

la perde?», 9-11), fino ad incontrare la canzone 70.[33] Una seriazione che potrebbe benissimo essere casuale, ma che andrà tenuta in conto relativamente alla canzone 50, quando si osservi che si tratta della 5ª canzone, di 5 stanze, a celebrazione del 10° anniversario, e relativamente alla prima parte del Canzoniere quando si ricordi che la canzone 73, uno dei punti di svolta della redazione Correggio, è la 10ª canzone.[34]

L'esatta definizione del ruolo svolto dalla canzone 50 nella prima parte della redazione Correggio richiede altre indagini, che non ho ancora concluso. Una prima considerazione potrebbe individuare qui, prima della ricapitolazione di 70 e del cambiamento che produce, un eminente approdo negativo della redazione Correggio, che l'occasione anniversaria e alcuni dettagli del testo allineano con la sestina 30 (7 anni dall'innamoramento), ancora immersa nell'erotismo sensuale negativo (come poi ancora la 66), e il sonetto 62 (11 anni dall'innamoramento), in cui è già prefigurata la svolta spirituale sancita dalla sestina 80.[35] La mancanza in 50 di segnali laurani (ben mascherate le *verdi fronde*),[36] di cui è invece ricco

33. Molto significativa, procedendo nel canzoniere ma forse non nella cronologia di composizione, la presenza della rima *spelunca* : *ingiunca* nel sonetto *S'i' fussi stato fermo a la spelunca* (166), unica altra occorrenza in Petrarca dei rispettivi lemmi se si esclude, fuori rima, *spelunca* a 53, 50 (vedi anche la nota 7).

34. Inoltre, la canzone 50 sta a 70 come 264 sta a 366 (con minima approssimazione: 50, 49). L'osservazione è ritenere, eventualmente, solo in quanto dà evidenza a equilibri che si vengono a creare al di fuori di calcoli preordinati. Potrebbe tutt'al più aiutare a pesare la funzione di 50 nella prima parte della Correggio, anticipando a questa fase un istintivo proporzionamento delle parti operante poi ancora sulla struttura definitiva. Si osservi anche che 30 più 50 (testi di anniversario) dà 80, e 30 e 80 sono due sestine. Strutture decadico-pentastiche, invece, in particolare quella iniziale 1-10 (1+4, 1+4), e quella finale 360-366 (canz. di 10 stanze, 5 sonetti, canz. di 10 st.), sono messe in evidenza da Santagata 1996, 30 e 1402, con bibliografia.

35. Sulla struttura della Correggio il riferimento è a Santagata 1992, 143-252. In rapporto a 62 si tenga conto del rapporto tra i vv. 60-61 della canzone e i 9-10 del sonetto («Or volge, Signor mio, l'undecimo anno / ch'i' fui sommesso al dispietato giogo»), cui fa da ponte il sonetto 51, ancora in forte sintonia con la canzone, verso 12 («et sarei fuor del grave giogo et aspro»); nonché dell'avvio del sonetto, palinodico rispetto alle esperienze di molti dei testi precedenti («Padre del ciel, dopo i perduti giorni, / *dopo le notti vaneggiando spese*»).

36. L'insieme del testo e il più volte ripetuto grande affresco del sole calante potrebbero essere letti in riferimento alla tematica apollineo-dafnea (qui però tutta implicita) alla luce di *Afr.* V 477-486, passo di norma assente dai commenti al Canzoniere e opportunamente richiamato in Bettarini 1998.

il sonetto 51 che alla canzone è legatissimo, e la collocazione al 1336-1337 nella cronografia interna al canzoniere, data a cui Petrarca lega l'epistola sull'ascensione al Ventoso, pare attribuire alla canzone una funzione particolare, condizionata da un legame con le sestine ormai limitato al piano formale, ma già arricchita, anche se per rimarcare una esclusione per ora irrimediabile, dalla novità che le figure degli umili rappresentano. L'appagamento notturno dei semplici, diametralmente opposto alla sofferenza sensuale del poeta, con quanto comporta sul piano dei valori culturali generali, mette alle corde una concezione dell'amore «che intende il sentimento amoroso come una 'passione', vale a dire, *aristotelicamente*, una perturbazione dell'appetito sensibile».[37] Una felicità morale più che intravista, e che motiva l'insistito interrogarsi della quinta stanza («i miei sospiri a me perché non tolti / quando che sia? perché no 'l grave giogo?»), ma che ancora conduce ad una presa di coscienza negativa di ordine, forse, oltre che morale, letterario.[38]

Importante, in questa prospettiva, è proprio la componente pastorale individuata nell'ultima stanza e nel congedo. Ci si può infatti chiedere in che rapporto stia questo Petrarca-pastore con il pastore-pastore della strofa III, come possano convivere in uno stesso testo due figure all'apparenza così vicine (entrambe *made in Virgilio*) e in effetti opposte: una l'immagine della felicità solida dei semplici,[39] l'altra portavoce dei tormenti (amorosi, e si direbbe esistenziali) dell'Io. Si trova una risposta plausibile se si tiene nel debito conto la prospettiva normalmente applicata da Petrarca al mondo pastorale. Il rigido allegorismo dell'autore del *Bucolicum carmen* (laddove Servio aveva avvertito che con Virgilio si potevano applicare lenti allegoriche «tantum ubi exigit ratio») ha un corrispettivo esegetico, del resto scontato nel quadro storico in cui opera il trecentista, nel postillatore di Virgilio sulle carte del celebre ms. Ambro-

37. Santagata 1992, 221 (corsivo mio).

38. Eludo qui il problema della datazione del testo, che è difficile immaginarsi al 1337 e che però richiede una trattazione autonoma.

39. Una convergenza già segnalata da Servio, *in Buc. prooem.*, proprio dove si definivano i *charachteres* dello stile: «Tres enim sunt charachteres, humilis, medius, grandiloquus: quos omnes in hoc invenimus poeta. Nam in Aeneide grandiloquum habet, in georgicis medium, in bucolicis humilem pro qualitate negotiorum et personarum: nam *personae hic rusticae sunt, simplicitate gaudentes*, a quibus nihil altum debet requiri» (Servio, III, 1-2).

siano: il finale della prima egloga, uno dei passi generatori della canzone 50, è interpretato stabilendo una serie di corrispondenze tra mondo dei pastori e mondo del poeta: le *capelle* (74) sono *libelli*; «Hic tamen mecum poteras requiescere noctem / fronde super viridi» (79-80) dà luogo alle glosse *sub eodem nomine poete* (*mecum*), *otiari, studere* (*requiescere*), sino alla pregnante annotazione *studio lauream promerituro* (*fronde super viridi*); «sunt nobis mitia poma, / castaneae molles et pressi copia lactis» (80-81), fra le altre, alle glosse *materia de amoribus* (*mitia poma*), *satyrica yrsuta de se* (*castaneae*), *artificio scilicet* (*molles*), ecc.[40]

Si arriva qui allora a una stretta decisiva che riguarda lo specifico della canzone. La *simplicitas* cristiana apprezzata dal prosatore antiaristotelico e sempre riproposta, se trasferita nella dimensione diversa (più profonda) e personale della scrittura volgare non garantisce più la felicità o anche solo la salvezza morale, e può addirittura diventare emblema dell'impossibilità a raggiungerla. Il pastore-poeta allinea di fronte a sé le figurine dei *simpliciores* e cerca di animarle con i classici più cari, ricorrendo alla *simplicitas* virgiliana; si ritrova però – nel particolare frangente della poesia volgare, e, soprattutto, in questa zona del canzoniere – contrapposto ad esse, a interrogarsi sulla propria condizione di amante sofferente sottratto alla pace dei classici come a quella degli umili. E nemmeno Virgilio, che pure sembra contenere in sé tutte le parole necessarie a dar voce all'interiorità del poeta moderno, la regola e l'eccezione, nemmeno lui può garantirgli la salvezza.

40. Nel ms. Ambrosiano a c. 3v. Trascrizioni in Nolhac 1892, 122-23; Lord 1982, 269-70; Feo 1988, 61. Interessante la postilla al margine inferiore, con richiamo all'ultimo verso della prima egloga, in cui, in un momento che si direbbe successivo e più tardo, Petrarca propone una generale interpretazione in chiave morale.

Riferimenti bibliografici

Agrimi-Crisciani 1992 = J.A.-C.C., *Immagini e ruoli della «vetula» tra sapere medico e antropologia religiosa (secoli XIII-XV)*, in A. Paravicini Bagliani-A. Vauchez (a cura di), *Poteri carismatici e informali: chiesa e società medioevali*, Palermo, Sellerio.

Baldelli 1978 = I.B., *Suffissi alterativi*, in *Enciclopedia dantesca, Appendice, Biografia, Lingua e stile, Opere*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1984, pp. 480-85.

Bettarini 1998 = R.B., *Classicità del «Canzoniere»*, in Ead., *Lacrime e inchiostro nel canzoniere di Petrarca*, Bologna, CLUEB, pp. 9-27.

Brink 1977 = J.B., *Simone Martini, Francesco Petrarca and the humanistic Program of the Virgil Frontispiece*, «Mediaevalia», 3, pp. 83-117.

Daniello = *Sonetti, Canzoni e Triomphi di* Messer Francesco Petrarcha con la spositione di Bernardino Daniello da Lucca, Venezia, Giovanni Antonio de' Nicolini da Sabio, 1541.

De otio = *Il «De otio religioso» di Francesco Petrarca*, a cura di G. Rotondi, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1958.

De Robertis 1997 = D.D.R., *Memoriale petrarchesco*, Roma, Bulzoni

Enc. Virgil. IV = *Enciclopedia virgiliana*, vol. IV, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani, 1988.

Faral 1924 = E.F., *Les arts poétiques du XII^e^ et XIII^e^ siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Age*, Paris, Champion.

Fenzi 1992 = E.F. (a cura di) F. Petrarca, *Il mio segreto / Secretum*, Milano, Mursia.

Fenzi 1999 = E.F. (a cura di) F. Petrarca, *Della mia ignoranza e di quella di molti altri / De sui ipsius et multorum ignorantia*, Milano, Mursia.

Feo 1988 = M.F., *Petrarca, Francesco*, in *Enc. Virgil.* IV, pp. 53-78.

Frasca 1992 = G.F., *La furia della sintassi. La sestina in Italia*, Napoli, Bibliopolis.

Fubini 1962 = M.F., *Metrica e poesia. Lezioni sulle forme metriche italiane*, I. *Dal Duecento al Petrarca*, Milano, Feltrinelli.

Gesualdo = *Il Petrarcha* con la spositione di M. Giovanni Andrea Gesualdo, Venezia, Domenico Giglio, 1553 (1533[1]).

Lord 1982 = M.L.L., *Petrarch and Vergil's first «Eclogue»: the Codex Ambrosianus*, «Harvard Studies in Classical Philology», 86, pp. 255-76.

Nolhac 1892 = P. de N., *Pétrarque et l'humanisme d'après un essai de restitution de sa bibliothèque*, Paris, Bouillon.

Paolino = L.P., scheda *Publio Virgilio Marone*, in *Enciclopedia petrarchesca*, CiBit, server.humnet.unipi.it/˜paolino/CIBIT_02/lettura/schede_tc1/virgilio.html

Picone 1979 = M.P., *«Vita Nuova» e tradizione romanza*, Padova, Liviana.

Quadlbauer 1962 = F.Q., *Die antike Theorie der Genera dicendi im lateinischem Mittelalter*, Wien, Bölhaus («Österreichische Akademie der Wissenschaft», Philosophisch-historische Klasse, Sitzungsberichte, 241, 2).

Robaud 1973 = E.R., *Il tema della quiete notturna nel «Canzoniere» di Petrarca*, «Ausonia», XXVIII, n. 5-6, 14-19.

Santagata 1992 = M.S., *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna, il Mulino.

Santagata 1996 = M.S. (commento e cura di) F. Petrarca, *Canzoniere*, Milano, Mondadori.

Servio = *Servii grammatici qui feruntur in Vergilii carmina Commentarii*, vol. I[-II], Leipzig 1881-1884; e *qui feruntur in Vergilii Bucolica et Georgica Commentarii* recensuerunt G. Thilo et H. Hagen, Leipzig 1887. Rist. anastatica Hildesheim, Olms, 1961, che si cita con numerazione dei voll. I-III.

Stabile 1988 = G.S., *rota Vergilii*, in *Enc. Virgil.* IV, pp. 586-87.

Vanossi 1980 = L.V., *Identità e mutazione nella sestina petrarchesca*, «Cultura neolatina», XL, pp. 281-99.

Velli 1979 = G.V., *La metafora del Petrarca*, in Id., *Petrarca e Boccaccio. Tradizione, memoria, scrittura*, Padova, Antenore, pp. 38-45.

Vellutello = *Il Petrarcha* con l'Espositione d'Alessandro Vellutello di novo ristampato, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1545 (1525[1]).

Pier Vincenzo Mengaldo

ANCORA SULLA DOPPIA REDAZIONE DI UN SONETTO DI PETRARCA

Vorrei mettere nuovamente sotto le lenti della comparazione le due stesure di un sonetto petrarchesco, il 216 (A, prima redazione = Solerti, p. 172; Paolino, pp. 733 e ss., da cui cito; B, seconda redazione = Santagata, pp. 914 e ss.; nel testo della Paolino suppongo che *prendon*, v. 2, sia errore per il *piglian* di Solerti).[1]

A

Nel tempo, lasso, de la notte, quando
piglian riposo i miseri mortali
de le fatiche loro, e gli animali
similemente tutti riposando,

io misero mi sento lacrimando
con più pensieri e raddoppiarsi i mali,
e duolme più che son meco immortali,
sempre più lieta vita più sperando.

E pur così da l'uno a l'altro sole,
credendomi fornir l'aspro viaggio,
sen fugge il tempo, ed io corro a la morte.

Quanti dolci anni, lasso, perduto aggio,
quanto desio per infelice sorte!
E questo è 'l rimembrar che più mi dole.

1. Cfr. Solerti 1909; Pacca-Paolino 1996; Santagata 1996.

B

Tutto 'l dì piango; et poi la notte, quando
prendon riposo i miseri mortali,
trovomi in pianto, et raddopiarsi i mali:
così spendo 'l mio tempo lagrimando.

In tristo humor vo li occhi consumando,
e 'l cor in doglia; et son fra li animali
l'ultimo, sì che li amorosi strali
mi tengon ad ogni or di pace in bando.

Lasso, che pur da l'un a l'altro sole,
et da l'una ombra a l'altra, ò già 'l più corso
di questa morte, che si chiama vita.

Più l'altrui fallo che 'l mi' mal mi dole:
ché Pietà viva, e 'l mio fido soccorso,
vêdem' arder nel foco, et non m'aita.

Che A sia una stesura antecedente di B pare impossibile dubitare e, citato il consenso dei più, non ne dubita da ultimo la Paolino, che porta ulteriori argomenti. Ci si chiederà piuttosto a che scopo tornare su un'analisi comparativa alla quale hanno già messo mano studiosi della forza di Parodi e Fubini,[2] e che riceve appunto nuovi lumi dall'eccellente commento mondadoriano di Santagata e collaboratori. Il fatto è che resta ancora, mi sembra, qualcosa da dire.

Lasciamo pur stare la valutazione «estetica» relativa (Parodi pregia senz'altro di più la prima, più immediata redazione, Fubini secondo il suo costume bilancia le cose). Per quanto riguarda specificamente i motivi delle correzioni, Parodi in modo quasi esclusivo ma lo stesso Fubini hanno insistito sulla volontà di cancellare le tracce di evidenti riprese dantesche. Infatti nella prima quartina di A è palese l'eco di *Inf.* II 1-3: «Lo giorno se n'andava, e l'aere bruno / toglieva *li animai* che sono in terra / da le fatiche loro...» (stesso *enjambement*, anche),[3] innestato su Virgilio, *Aen.* II 268-69: «Tempus erat, quo prima quies morta-

2. Cfr. Parodi 1957, 458-59; Fubini 1947.

3. De Robertis 1983 osserva che l'avvio di *Inf.* II è echeggiato anche in apertura di RVF 22.

libus aegris / incipit et dono divom gratissima serpit», cui la Paolino aggiunge ancora *Aen.* IV 522-24: «Nox erat et placidum carpebant fessa soporem / corpora per terras silvaeque et saeva quierant / aequora...»[4] (e cfr. anche RVF 320, 11: «*riposo* alcun de le *fatiche* tante»); così nel finale risuona distintamente il canto di Francesca, il più produttivo per Petrarca, 112-14: «Quando rispuosi cominciai: 'Oh lasso, / quanti dolci pensier, quanto disio / menò costoro al doloroso passo!'» (e v. anche nel sonetto petrarchesco, *pensieri* A, 6); e in realtà se si guarda attorno a questo nodo anaforico, nel finale di *Inf.* V (112 ss.) si trova dell'altro: *lacrimar, tristo* (che «passa» a B), *dolore-ricordarsi*-«tempo *felice*»-*miseria* e poi *piange-piangea-pietade*. Come dire che in B Petrarca instaura o conserva quegli elementi atomistici che, fuori nesso col luogo marcato di 112-14 ripreso in A e poi soppresso, non sono più veramente riconoscibili come danteschi.

Qualcosa ora da aggiungere alle filigrane dantesche ben note. Intatto l'attacco di *Inf.* XXX: «*Nel tempo* che Iunone era crucciata» (Petrarca nei RVF ha solo, smorzando, «Nel dolce tempo...», canz. 23). Ma l'*incipit* di A è un concentrato dantesco ancor più denso di quanto sia parso. Formidabile dantismo (comico) è *quando* in punta di verso e successiva inarcatura, e sarà sufficiente ricordare i due passi in cui l'esitazione precipita favolosamente verso un tempo mitico: *Inf.* XXXI 16-18: «Dopo la dolorosa rotta, quando / Carlo Magno perdé la santa gesta, / non sonò sì terribilmente Orlando», e *Inf.* XXVI 90-91: «gittò voce di fuori e disse: 'Quando / mi diparti' da Circe...'» (v. ancora *Inf.* XV 77; XIX 76; XXI 3; *Purg.* IV 16 ecc.). Altro, e sia pur meno marcato dantismo è *lasso* incidentale esclamativo collocato al centro del verso (p. es. VN XXXIII, *Quantunque volte...*, 1; *Inf.* XXVIII 107; XXX 63). Ora, entrambi questi dantismi entrano stabilmente nella grammatica poetica di Petrarca (v. per ...*lasso*... RVF 16, 12; 36, 8; 119, 8 ecc., e per *quando* / 73, 80; 76, 5; 323, 43 ecc.); ciò non toglie che eliminando o meglio dislocando il *lasso* di A, 1 (e v. oltre), il correttore abbia inteso comunque diminuire il tasso di danteità: tanto più che, sia pure senza la collocazione nell'ardita posizione finale, ci sono in Dante luoghi in cui *quando* d'apertura e *lasso*

4. Ma forse conviene procedere fino al v. 532, col *cum* di 524 e 525 e altro («sub nocte silenti», «At non felix animi Phoenissa», «oculis», «amor»).

esclamativo e incidentale a centro verso concomitano, *Rime* 18, 12: «Quando son giunto, lasso, ed e' son chiusi» e 44 (la sestina, in avvio!), 1-3: «Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra / sono giunto, lasso, ed al bianchir de' colli, / quando si perde lo color ne l'erba», che è anche vicino tematicamente al testo petrarchesco (e v. pure sempre nella sfera di Francesca, *Inf.* V, proprio nella terzina già indiziata: «Quando rispuosi, cominciai: 'Oh lasso,...'», e d'altra parte *Inf.* XXVII 84: «ahi *miser lasso*...»).

Altra probabile coincidenza di A con Dante, che il rifacimento elimina, sarà l'«aspro viaggio» di 10, da confrontare con *Purg.* II 65: «per altra via, che fu sì aspra e forte» (tuttavia due esempi di «aspra via» sono anche nei RVF). Quanto all'«io corro a la morte» del v. successivo, i motivi della rielaborazione sono certo, come vedremo, più d'uno, ma senza che si debba tacere la possibile volontà di scostarsi ancora dal pericoloso «padre», *Purg.* XXXIII 54: «del viver ch'è un correre a la morte».[5]

Fin qui, è il leone dei bestiari che cancella con la coda le sue tracce. Ma come ben si sa in Petrarca (e per suo principale impulso in quasi tutta la tradizione poetica italiana) è altrettanto o più importante un altro principio, quello della variazione e della dissimilazione interna. Non starò qui a ripetere le brillanti implicazioni che ne ha tratto, per Petrarca e per altri, Contini. Vorrei però mettere l'accento su un aspetto generalmente trascurato dall'ottica puntuale che si adotta in questi casi: e cioè sul fatto che l'infinito processo di dissimilazione e dunque di individuazione dell'uno rispetto agli altri testi dei RVF collabora fortemente a costituire ognuno di essi come un oggetto autonomo, singolare (altro importante lascito petrarchesco alla nostra, e non solo nostra, poesia, fino a ieri). Ciò doveva parere a Petrarca tanto più necessario in quanto il suo *opus*, come è notissimo, si struttura poi fortemente come un «romanzo», un canzoniere, con le relative interconnessioni. È un paradosso vitale, ed estremamente istruttivo per noi.

Vediamo dunque, con l'aiuto del commento della Paolino.[6] A, 7, cfr. RVF 86, 7: «et più mi duol che fien meco immortali», e anche qui *immortali* rima a contatto con *mali*, a distanza con *strali*, e soprattutto la canz. 50, per più ragioni affine tematicamente, che ai vv. 46 ss. reca: «Ma *io*,

5. Cfr., anche per altro che diremo a questo proposito, Trovato 1979, 50 e n.

perché... et gli uomini e le donne / e 'l mondo e *gli animali* / aquetino *i* lor *mali,* / fine non pongo al mio obstinato affanno; / et *duolmi* ch'ogni giorno arroge al danno...» (cfr. anche «Misero me» 63 ecc.). A, 10 ecc.: cfr. RVF 37, 17-20: «Il tempo passa, et l'ore son sì pronte / a *fornire il viaggio,* / ch'assai spacio non aggio / *pur* a pensar com'*io corro a la morte*», e cfr. magari anche la sest. 214 (v. sotto); per A, 11 in particolare cfr., oltre alla base virgiliana («fugit inreparabile tempus»), RVF 79, 14: «ché la *morte* s'appressa e 'l viver *fugge*», 30, 13: «Ma perché vola *il tempo* et *fuggon* gli *anni*» ecc., e soprattutto *il tempo fugge* 56, 3 (qui anche «passa 'l tempo») e 264, 75;[7] quanto al secondo emistichio, il ricordo dantesco già allegato varrà forse meno delle implicazioni interne: cfr. sopra, tenendo presente che nei paraggi del luogo citato *Sì è debile* (RVF 37) offre la rima *-ali* comprendente *mortali, desio* e «a ciò che *'l rimembrar* più mi consumi», v. B, 14; e cfr. infine la serie RVF 91, 12-13: «Ben vedi omai sì come *a morte corre* / ogni cosa creata...»; 152, 7-8 «per quel ch'io sento al cor gir fra le vene / dolce veneno, Amor, *mia vita è corsa*»; TC 1, 117: «ch'*a morte,* tu 'l sai bene, amando *corse*»; *ibid.* 2, 24: «Tacendo amando quasi *a morte corse*»; TF 2, 84: «Come uom che per giustizia *a morte corse*», e ancor meglio forse RVF 73, 44: «et quando *a morte disiando corro*». A, 13: cfr. magari RVF 360, 21: «'l mio *infelice stato*». A, 14: è quasi uguale a RVF 156, 3: «tal che di *rimembrar* mi giova et *dole*», in rima con *sole, sole* agg., *parole* (v. anche 258, 5: «che pur il rimembrar par mi consumi», posto che *consumare* compare poi in B, 5). S'aggiunga per finire che la rima *viaggio* : *aggio* (più *raggio*) è anche e solo precisamente nella canz. 37 già più volte ricordata, e appunto nelle immediate adiacenze di «com'io corro a la morte».

Ciò per quanto riguarda le variazioni a distanza, anche grande. E nelle adiacenze? Mi pare intanto probabile che Petrarca correggendo

6. Le ipotesi che si discutono qui di séguito si adottano eminentemente per ragioni euristiche: che due luoghi similari vengano differenziati *in praesentia* non è ovviamente l'unica possibilità, concorrendo con l'altra: il luogo x viene mutato per ragioni y e i materiali che lo costituiscono rimangono a disposizione e sono utilizzati altrove. Resta poi sempre il fatto che l'eterna tendenza petrarchesca alla *variatio* trova il suo limite sia nella complessiva ristrettezza del suo lessico, sia nella facilità di questo a scivolare in allusione e simbolo, dati che facilitano la presenza di non poche parole-tema o ricorrenti col ricorrere di motivi chiave.

7. Altri importanti materiali nel commento di Santagata 1996, 170, a RVF 30, 13.

abbia dissimilato rispetto alla prossima sestina 214, 25-26: «Pien di lacci et di stecchi un duro *corso / aggio a fornire...*» (*corso* sost. è poi parola rima al v. 32: «di mia vita il c.»); e la caduta della rima *morte* : *sorte* starà quasi sicuramente in rapporto con la presenza della stessa, in ordine rovesciato, in 217, 11-14: caduta che mi appare tanto più necessaria in quanto i due sonetti, nella stessa posizione 10-13, finiscono per rispondersi per assonanza forte, quasi rima: *corso* : *soccorso* e *posso* : *scosso* (e si può dire che *scosso* sia «contenuto» in *soccorso*). Ma soprattutto nel caso di testi immediatamente contigui ogni cautela è necessaria per la tendenza e quasi regola di Petrarca, messa a fuoco da Santagata, di connettere i testi adiacenti con elementi linguistici o motivici uguali o simili (e v. n. 8). Proprio il nostro caso ci offre qualche indizio esemplare del fenomeno, perché RVF 216, come è diventato appunto in B, è ricco di espressioni e parole che tornano in 217, specie nei luoghi topici e marcati della chiusa e rispettivamente dell'avvio: 216, 13-14: «Pietà viva... arder nel foco...» – 217, 3: «un foco di pietà» (e «ardente» 6, ancora «pietate» 9); in sottordine 216, 5: «occhi» e così 217, 8. Per vari aspetti si potrebbe descrivere RVF 217 come una trasformazione di 216 A + (dialetticamente) 216 B. D'altra parte, nella direzione inversa, ecco che 215, oltre che dei soliti «occhi» 12, fa mostra sempre nella terzina finale, 13, di «pò far chiara la *notte*, oscuro il *giorno*», anticipo di «Tutto 'l *dì* piango; et poi la *notte...*», mentre abbiamo già visto che l'innovazione *corso* in rima, B, 10 rimanda identicamente o equivocamente a una parola-rima della sestina 214; e ancora, sorvolando il nostro testo, v. ad es. la *carne sciolta* di 214, 19, che rimbalza a 217, 13, «ché, quand'i' sia di questa *carne scosso*». Ma non insisto.

Tutto ciò detto, va da sé che il correttore riduce o cassa con cura le ripetizioni del testo che sta rielaborando. Cade dunque uno dei due *lasso* di A, 1-12, tra l'altro in egual posizione sintattica, e il rimanente cambia luogo e posizione (meno dichiaratamente dantesca) nel verso, B, 9; è sfoltita la serie piuttosto incondita dei *più* (A, 6-8 e 14 / B, 12 ancora in posizione assoluta e relativa differente), e così si riducono a uno (4) i due *tempo* di A, 1 e 12 e i due *misero* di A, 2 e 6; cade *riposando* A, 4 certo per non duplicare da vicino *riposo* 2, e la doppia attestazione appena variata di *duolme-mi dole* A, 7 e 14 si sintetizza nel diverso e solo corradicale

doglia, sempre collocato altrove, B, 6 (e v. sotto). Ancora più interessante è che Petrarca estenda lo stesso criterio di *variatio* alla partitura delle rime, eliminando la facile derivativa *mortali* : *immortali* A, 2-7 (e spostandola meno banalmente, si può dire, alle terzine, *corso* : *soccorso* B, 10-13),[8] e riducendo da tre a due le rime grammaticali in gerundio delle quartine (e in A seguiva un altro gerundio interno al v. 10), essendo poi che dei tre restano i due in posizione grammaticalmente e sillabicamente chiastica (- gerundio bisillabo / + gerundio quadrisillabo / + gerundio quadrisillabo / – gerundio bisillabo, coi due gerundi estesi a contatto).

Ma è tempo di passare dalla decostruzione alla costruzione. Intanto due osservazioni di carattere linguistico. *Piango* B, 1 (con *pianto* 3) e *lagrimando* 4 non sono affatto puri sinonimi, perché in italiano antico *piangere* poteva anche avere valore generico, ma si distingueva pure dal *lacrimare*, silenzioso, in quanto accompagnato da atti vocali o gestuali di disperazione.[9] Si tratta quindi di un acquisto in sfumatura semantica, ulteriormente rafforzato dal fatto che il v. 5, col gioco chiastico che abbiamo notato, riprende e ampia *lagrimando* con quella che si potrebbe chiamare un'anadiplosi perifrastica: «In tristo humor vo li occhi consumando». Quanto a *piglian* → *prendon* 2, un'occhiata a una concordanza petrarchesca mostra che il poeta usa il più concreto *pigliare* due sole volte, e sono due canzoni, in accezione appunto concreta e in rima in RVF 28, 47 (si tratta della lancia) e poi nell'eterodossa *Mai non vo' più cantar*, 105, 47, ancora in rima (variante della locuzione colloquiale «pigliar pesci»). Se si vuole, la correzione rientra nella poetica petrarchesca dell'attenuazione, ma anche, trattandosi di sintagma perifrastico in unione con un sostantivo «morale», di proprietà tonale.

Il buon rielaboratore raffina, ma di norma lavora più che può in economia. Il fatto è che, come abbiamo in parte visto, molti elementi di A

8. Notare però che *mortali* : *immortali* si ha anche nell'affine son. 86, sempre in posizione b, per di più con *mali* e con quegli *strali* che poi Petrarca utilizzerà in B, sempre in rima.

9. Cfr. anzitutto il Commento di Barbi-Maggini alle dantesche *Rime delle «Vita nuova» e della giovinezza* (Barbi-Maggini 1956, 115-16). Per Dante si può citare ancora *Inf.* III 22-24: «... *pianti e alti guai*... perch'io al cominciar ne *lagrimai*» e il commento del Boccaccio, *Esposizioni*, p. 142 Padoan. È interessante che Petrarca connetta i nn. 24 e 25 con «lagrimando stillo» 14 e «piangeva» 1 (v. Santagata 1979, 35 e n.).

sono conservati in B, ma a patto di uno spostamento almeno di posizione, ma anche di categoria grammaticale e di senso. Si possono collocare questi fenomeni in un luogo intermedio tra l'invarianza e la varianza. E dunque: *animali* da A, 3 a B, 6, con mutamento di significato (in B 'esseri animati', comprensivo e non esclusivo degli esseri umani) – più in generale B, 3-4 rielabora, molto conservando ma anche spostando, A, 5-6; *tutti* 4 a *tutto* 1; *lac/lagrimando* da 5 a 4; *raddop(p)iarsi i mali* da 6 a 3; *duolme* 7 (e *mi dole* 14) a *doglia* 6; *vita* da 8 a 11^+; *così* da 9 a 4; i vari *più* ai due soli di B, uno dei quali con valore sostantivale, 10 (e 12); *corro* 11 a *corso*$^+$ 10; *morte* 11 rientra dalla posizione di rima (v. sopra); *mi dole* da 14^+ a 12^+. Si parlerà ancora, dunque, di collocazione ottimale di un materiale dato. E può avvenire perfino che B rammemori e sposti un dato valore timbrico di A: «... mi *sento lacrimando*» 5 → «così *spendo*... *lagrimando*» 4, rafforzato da «tempo» *ibid.* (e v. oltre).

Si passi finalmente a confrontare i due insiemi. Senza portare per questo acqua alla tesi banale (in cui tuttavia c'è del vero) che nei poeti notevoli le redazioni ulteriori siano «migliori» di quelle precedenti, bisogna però osservare almeno la molto maggior ricchezza e densità fonica di B, già un po' intravista: sia sull'asse verticale delle rime che su quello orizzontale o trasversale delle disseminazioni sonore. Per le prime: mentre A gioca su tre soli timbri, uno dei quali ripreso in assonanza dalle quartine alle terzine (*-ando* / *-aggio*) mentre un altro assuona vistosamente entro le terzine stesse (*-ole* / *-orte*), B, mantenendo solo la consonanza debole *-ali* / *-ole*, allenta l'assonanza nelle terzine (*-o.e* / *-o.o*) e soprattutto introduce una nuova rima del tutto irrelata col resto, la puntuta *-ita*, che chiude le terzine e il testo intero. È ancora un processo di dissimilazione. Quanto al secondo aspetto: di fronte alla porosità di A, surrogata semmai per via lessicale dalle molte ripetizioni, ecco la compattezza fonica della prima quartina di B, con aggancio alla seconda, che si snoda su una serie rallentante, e dunque omologa stilisticamente all'*enjambement* d'apertura, di gruppi voc. + *n* (*m*) + cons. + *-o*, non senza assonanze interne: «pi*ango*» – «qu*ando*» (sulle due cesure del verso) – «pr*endon r-*» – «pi*anto*» (quasi-rima con *-ando*) – «sp*endo*» (quasi-rima interna con «pr*endon*» e consonanza con *-ando*) – «*tempo*» – «lagrim*ando*» / «*consu*m*ando*» – «*son f-*» – «*tengon*» (che rimanda in particolare a «tempo» e per

altro verso a «prendon») – «b*ando*». Ancora si può notare la serpentina del nesso *-or-*, benché statisticamente più comune (ma qui portante su parole chiave come *mortali*, *cor*, *amorosi*, che a sua volta risponde a *riposo* 2, *morte*; con cui «hum*or*», «ad ogni *or*», «c*or*so» e «socc*or*so»): ad essa si riferiscono per consonanza «p*ur*» e «*arder*», si appoggiano tutte le voci con *o* tonica, in particolare il cupo *ombra* e l'ardente *foco*. Si adocchi quindi la similarità fonica, posizionale ed accentuale dei due blocchi «*Tútto* 'l d*ì* *piángo*» 1, 1° emist. e «*tróvomi in piánto*» 3, 1° emist., che ne iconizza quella semantica e relazionale.[10]

Meno ricca la partitura sull'orizzontale, dato poi che l'allitterazione «miseri mortali» 2 era già in A. E tuttavia, a parte il già notato (in particolare per il v. 4), cfr. 5: «h*umor*» – «cons*um*ando»; 6: «e 'l c*o*r in d*o*glia; et s*o*n...»; 12: «Più l'*al*trui f*all*o che *'l mi' mal mi* do*le*» (con ripresa della rima *-ali* delle quartine). Recuperando un cenno appena fatto, si può dire che alle replicazioni lessicali che costituiscono l'ossatura di A, B per così dire sostituisce il gioco più sottile delle replicazioni foniche (e, come vedremo, delle simmetrie): procedimento che, esaltando il significante, opacizza ben petrarchescamente il significato.

Ma finalmente, quali sono le differenze globali di tono e senso fra i due testi? In poche parole: A è interamente immerso nel tempo di un'esperienza patetica tutta presente («Nel tempo... de la notte», «da l'uno a l'altro sole»), di cui martella con le ripetizioni e le esclamative i coefficienti dolorosi, aprendosi solo nel finale al confronto, svolto peraltro con espressioni notorie, con un passato rimembrato come uguale al presente. Ora in B le esclamative sono soppresse, così come in sostanza le ripetizioni (in particolare l'anafora dantesca di A, 11-12), e se si riformano ciò avviene nella configurazione «ricca» della figura etimologica (*piango-pianto* 1-3, *vita-viva* 11-13, *altro-altrui* 9-12). Inoltre alle ripetizioni pure, sghembe o semplicemente anaforiche, di A sottentrano nelle due quartine di B giochi di nascosta simmetria fondati altrettanto sui significanti che sui significati: prima quart., 1, primo emist. «Tutto 'l dì piango» – 2, secondo emist. «i miseri mortali» = seconda quart., 1, primo

10. Noto che G. Marrani, nella recente e ottima edizione di Rustico Filippi (Marrani 1999, 121), sottolinea la somiglianza dell'attacco di B con quello di un sonetto del Barbuto: «*Tutto lo giorno* intorno vo fug[g]endo».

emist. «In tristo umor ecc.» – 2, secondo emist. «li animali»; e ancora, oltre alla corrispondenza dei primi emistichi dei vv. 1 e 3, si veda almeno prima quartina, 4, primo emist.: «così spendo *'l mio tempo*» = seconda quartina, 4, primo emist. «mi tengon *ad ogni or*». Questo sistema di corrispondenze semantiche e posizionali sostituisce, ma anche rovescia quello che in A era la continuità sintattica fra le due quartine stesse, e valeva come indice immediato dell'andamento drammatico e accumulatorio di quella versione: precisamente, nella prima quartina un sintagma e due subordinate temporali coordinate, nella seconda due principali coordinate con le loro espansioni. Altro indice della drammaticità di A è la presenza di tre/quattro endecasillabi ad ictus ribattuti, di 6ª-7ª (7: «e duolme più che són méco immortali»; 10: «credendomi fornír l'áspro viaggio», forse 11: «se 'n fugge il tempo, et ío córro a la morte») o di 9ª-10ª, ancor più significativo (12: «Quanti dolci anni, lasso, perdúto ággio», cui si aggiunga l'altro probabile accento ribattuto in terza-quarta sede e l'eccezionale numero, sempre probabilmente, degli ictus, sei). Non è il caso di stare a mostrare la prosodia tanto più ordinata, simmetrica e costruita di B, che ammette anche al v. 13 l'isoritmico, poco caro a Petrarca, schema di 4ª-7ª, benché corretto da un retroaccento in terza («ché Pietá víva, e 'l mio fído conforto»). Passando dalla prosodia alla metrica, si può osservare che l'aspetto più riposato e ordinato di B traspare anche da questo, che le due terzine non fanno più, asimmetricamente, CDE DEC, ma si replicano simmetricamente secondo CDE CDE. Ciò vale anche linearmente, e basti l'esempio del v. 1, in A costituito di quattro segmenti, in B di tre.

Molto diversamente da A, B ha un andamento in tutto spiccatamente analitico, o se si preferisce analitico-contemplativo. Ecco subito il duplicarsi, con relativa *amplificatio* della *notte* di A nella coppia *dì* e *notte* di B, v. 1, poi a sua volta non replicata ma scavata da una sorta di analisi metaforica ai vv. 9-10; mentre il tema del pianto è variato e approfondito in ben cinque versi (1-5), concludendosi al v. 6 in un'epifrasi («e 'l cor in doglia»), cioè in un ulteriore spunto analitico. L'una e l'altra ricostruzione portano immediatamente da un'esperienza più limitata e sentimentale ad una più razionale e comprensiva. Altri tratti analitici: il connettore «prosastico» «et poi» 1; il frangersi del filato v. 6 di A nella ben

petrarchesca dicotomia di B, 3 («trovomi in pianto, et raddopiarsi i mali»); la già notata gradazione «piangere» – «lagrimare»; l'altra dicotomia dei vv. 5-6, rafforzata dallo stacco di fine verso e dal chiasmo, e quella di 13 (ma invero tutta la terzina finale è dicotomica); l'antitesi esplicativa (che è anche, se si vuole, un allontanamento da Dante) di 11: «questa morte, che si chiama vita», anch'essa inserita in uno schema polare;[11] un'altra perifrasi al v. 8: «mi tengon... di pace in bando»; l'*amplificatio* rispetto ad A di 9-10 (non soltanto il sole e il suo ritorno, ma anche quello dell'ombra, con implicita antitesi). Si può dire in totale che si passa da un dettato «pre-petrarchesco» a uno squisitamente petrarchesco, dove compattezza strutturale e continue endiadi (eventualmente chiastiche) si contrastano e insieme si bilanciano a vicenda. Il salto è largamente confermato dalla netta crescita, passando da A a B, del linguaggio figurato, non solo ma soprattutto metaforico: «tristo humor» 5; «li amorosi strali» 7; «mi tengon... di pace in bando» 8; «Pietà viva, e 'l mio fido soccorso» 13; «arder» – «foco» 14 (in A le metafore, una delle quali ripresa da B, si concentrano solo nei vv. 9-11). Sia lecito dire che anche il crescere del tasso figurale in B opacizza e come vela il discorso, e lo rende più implicito rispetto all'esplicitezza di A. E tutto si sposta da un pathos più insistito, dichiarativo, a uno stato contemplativo e analitico, che ha la sua *pointe* nell'omaggio-accusa a Laura, non privo di concettismo, mentre è molto notevole che l'io – che in A era attivo e lessicalizzato – in B finisce per celarsi soprattutto nei puri pronomi o aggettivi personali (e i due *io* di A, 5 e 11, scompaiono).

Lascio per ultimo il punto probabilmente fondamentale. In A *non c'è Laura* (c'è appena di scorcio l'amore infelice, vv. 12-13). In B, e si può pensare in occasione dell'inserimento nei RVF,[12] anzi in quella tal zona dei RVF, *Laura appare*; e appare nel luogo marcato dell'ultima terzina,

11. V. i molti riscontri esterni e interni presentati da Santagata 1996, *ad l.*

12. Secondo Wilkins 1964, 364, e secondo il commento di Santagata 1996, CLXXXIX e CXCII, il sonetto 216, entro una piccola «serie» continua, fu trascritto nel Canzoniere in occasione della forma «Pre-Malatesta», terzo periodo (presumibilmente maggio-dicembre 1369). Quanto ad A, la Paolino (Pacca-Paolino 1996, 734), argomenta che il testo, per la somiglianza di due suoi versi a quattro della canz. 37, ascrivibile al '37, andrebbe collocato «a ridosso dei primi anni Quaranta» («indizio cronologico... consistente»). Ma a dir la verità non vedo la cogenza del suo argomento.

che è poi la zona totalmente nuova di B rispetto ad A. Appare certo in forme particolarmente indirette, ma il cui referente era tranquillamente decifrabile da chi fosse arrivato nella lettura a quel punto dei RVF. Per Laura come «Pietà» per eccellenza rimando senz'altro alla nota di Santagata 1996, 863, a 203, 8 (e v. anche 214, 28: «Ma tu, Signor, ch'ai di pietate il pregio»), non senza osservare che, quale che sia qui in B il significato di *viva* ('incarnata in un essere vivente' o simili?), l'aggettivo viene comunque a correlarsi per opposizione con *ombra* 10 e soprattutto con *morte* 11, riscattandole (tutti e tre i termini sono sotto accento di 4ª): essendo poi che già la contiguità con *morte* di *ombra* conferiva a quest'ultima un sovrappiù connotativo. Altra connessione sottile è col precedente 215, 9: «Amor s'è in lei con *Honestate* aggiunto», e per quanto riguarda il secondo emistichio, «e 'l mio fido soccorso», si ricorderà 125, 39: «Lasso, così m'è scorso / lo mio dolce soccorso» (notare anche la rima), dove peraltro l'espressione non si riferisce a Laura, ma soprattutto, metonimia o antonomasia di Laura, 359, 1: «(Quando il soave) mio fido conforto», con identità di aggettivazione, accentuazione, timbro e distribuzione della massa fonica nello stesso segmento versale.

La comparsa di Laura comporta, se non erro, un mutamento nell'assetto temporale del sonetto: dapprima serie di esperienze puntuali («notte», «quanti»...), e sia pure ripetute, poi presente assoluto, rituale. In quest'àmbito acquistano valore, o ulteriore significato, alcune correzioni o instaurazioni che siano: la duratività di «vo... consumando» 5, la caduta della speranza di A, 8 (e v. nelle vicinanze 211, 3: «Speranza mi lusinga et riconforta»), che introduceva una possibilità di mutamento; lo sdoppiamento della sola «notte» in «dì» e «notte», cioè sempre (e il puramente indicativo «Nel tempo... della notte» si metamorfosa nell'esperienza assoluta dell'interiorità: «spendo 'l mio tempo»); viene introdotto un altro 'sempre' («ad ogni or» 8); la trasmutazione del fuggire del tempo e del correre alla morte, prima notazioni pur sempre esistenziali, sono poi assorbite in definizione sapienziale della vita, tutta e sempre coincidente con la morte, come il deittico accentua, *questa* (e della vita lo scrivente «h*a* già *'l più* corso» – e cfr. 212, 10-14: «Così vent'anni...»); l'accento posto fortemente, complice anche il marcatissimo *contre-rejet*,

sulla propria infima condizione, 6-7: «et son fra li animali / l'ultimo», che surroga il più moderato e stilizzato «io misero» A, 5; la mancanza, che è da intendere come non transitoria, di aiuto da parte della donna, che pure è, potenzialmente, pietosa soccorritrice: *aita* al negativo chiude anzi il sonetto.[13]

La revisione, o riscrizione di *Nel tempo, lasso,* ci si rivela dunque molto più profonda di quanto era parso finora, tale da produrre uno spostamento radicale del senso, oltre che dello stile.

13. Non è inopportuno segnalare, da un sonetto con cui il nostro ha altri rapporti, il 224, questo verso: «nostro, donna, *'l peccato*, et mio fia 'l danno» 14.

Riferimenti bibliografici

Barbi-Maggini 1956 = D. Alighieri, *Rime delle «Vita nuova» e della giovinezza*, a cura di M. B. e F. M., Firenze, Le Monnier.

De Robertis 1983 = D. De R., *Petrarca petroso*, «Revue des études italiennes», n.s., XXIX, pp. 13-37.

Fubini 1947 = M. F., *Il Petrarca artefice*, in Id., *Studi sulla letteratura del Rinascimento*, Firenze, Sansoni, pp. 1-12.

Marrani 1999 = G. M., *I sonetti di Rustico Filippi*, SFI, LVII, pp. 33-199.

Pacca-Paolino 1996 = F. Petrarca, *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzi*, a cura di V. P. e L. P. Introduzione di M. Santagata, Milano, Mondadori.

Parodi 1957 = E. G. P., *Rime ignote o poco note di Francesco Petrarca* (1923), in Id., *Lingua e Letteratura* (...), a c. di G. Folena, Venezia, Pozza, II, pp. 453-61.

Santagata 1979 = M. S., *Dal sonetto al Canzoniere*, Padova, Liviana.

Santagata 1996 = F. Petrarca, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di M. S., Milano, Mondadori.

Solerti 1909 = *Rime disperse di Francesco Petrarca o a lui attribuite*, per la prima volta raccolte a cura di A. S. [...], Firenze, Sansoni.

Trovato 1979 = P. T., *Dante e Petrarca. Per un inventario dei dantismi nei «Rerum vulgarium fragmenta»*, Firenze, Olschki.

Wilkins 1964 = E. H. W., *Vita del Petrarca e La formazione del «Canzoniere»*, Milano, Feltrinelli.

Marco Praloran

L'ALLITTERAZIONE NELL'«INAMORAMENTO DE ORLANDO»

Per un insieme di motivi l'allitterazione cade sempre nell'*Inamoramento de Orlando*[1] con una finalità mimetica, più o meno nelle stesse situazioni in cui si ricorre al potenziamento, in senso espressivo, della rima.[2] Con ciò non si vuole affermare che nel poema i suoni in quei casi 'imitino' il contenuto espresso dal racconto, piuttosto che la partitura fonica 'sostenga' l'azione là dove essa raggiunge momenti di più marcata intensificazione emotiva. In altri luoghi, indipendentemente da questa funzione, non c'è quasi mai allitterazione. E in generale questa è una caratteristica essenziale dello stile e della lingua boiardeschi che muovendosi su una linea di fondo – ma non per questo la più percorsa – sostanzialmente povera di letterarietà, si ravvivano in consonanza con le esplosioni del racconto, con gli apici, e li esaltano. Per questo l'allitterazione cade dunque, come altri elementi retorici, di consapevolezza letteraria, dove la referenzialità non basta a 'rappresentare' gli avvenimenti, dove si esige lo spiegamento dell'intero sistema connotativo che faccia autenticamente rivivere, nelle immagini e nei sensi acustici, l'esplosione della forza che rappresenta, insieme al movimento erratico dell'intreccio, il maggiore godimento del lettore di quest'opera.[3]

1. Si cita naturalmente dalla nuova edizione critica dell'opera (Tissoni Benvenuti-Montagnani 1999).
2. Praloran 1998, 861-907.
3. Bigi 1998, 37-39 mette in luce alcuni caratteri stilistici dell'opera boiardesca e in

Così accade che la letterarietà dell'*Inamoramento de Orlando* oscilli moltissimo nel suo percorso diacronico: da un grado zero a gradi molto alti, e questo movimento sussultorio della lingua boiardesca è avvertibile fin dall'inizio del poema – si può soltanto dire che i mezzi di intensificazione cambiano e diventano più potenti: nelle figure foniche, nel lessico, a partire dai canti 23, 24 del II Libro[4] – e si capisce bene quanto tutto ciò si opponga alla concezione stilistica ariostesca, fedelmente petrarchesca, che presuppone un'altezza di tono letterario sostanzialmente costante, rimanendo dunque implicitamente svincolata da uno stretto rapporto con il contenuto del racconto.

Occorre proprio parlare invece di una *cratilità* del discorso boiardesco, di una forza evocatrice primigenia della parola e se Pulci ha spinto ad un livello altissimo di invenzione linguistica un nuovo modello di rappresentazione letteraria dell'azione guerresca,[5] Boiardo, forse indipendentemente all'avvio, ha stretto in un rapporto ferreo storia e discorso, pur raccogliendo dallo scrittore toscano, da un certo momento in poi, nuove soluzioni formali il cui effetto veniva tuttavia sempre agganciato al movimento del racconto.

Nella rappresentazione del guerriero in azione Boiardo aveva avanti a sé diversi modelli e tradizioni: quella dei romanzi arturiani ciclici in prosa del XIII secolo, quella carolingia delle *chansons de geste*, non del tutto mediata dai cantari e poemi cavallereschi italiani in ottave, quella epica latina: soprattutto Virgilio, Lucano, Stazio.

Tuttavia questa ramificazione rischia di apparire assai confusa se non la si combina con i diversi piani della comunicazione letteraria; ad esempio, in modo del tutto provvisorio, per ciò che riguarda la forma del contenuto, occorre tener conto di:

a) l'articolazione dell'intreccio,

b) la prospettiva scelta per narrare gli avvenimenti: 'il punto di vista'; per ciò che attiene alla sostanza del contenuto:

i valori emotivi in gioco e la loro rifrazione nel pubblico;

particolare la sua preferenza per quelle figure retoriche «che consentono effetti di violenta accentuazione e intensificazione: come e soprattutto l'iperbole».

4. Tissoni Benvenuti 1998, 923-42.

5. Ankli 1993.

per ciò che riguarda l'aspetto metrico:

a) un discorso continuo o discontinuo: la lassa, l'ottava, la successione di esametri;

b) il tipo di sonorità prodotte dal verso: istituzionali come le rime o le assonanze nelle *chansons* e non istituzionali: le allitterazioni;

per ciò che riguarda l'aspetto linguistico: il lessico.

È molto interessante cogliere tra queste classi, tutt'altro che esaustive, dei rapporti e delle combinazioni: ad esempio, mescolando un po', potremmo cercare di legare insieme 'punto di vista', ricezione, lessico e allitterazione.[6]

Nell'ambientazione guerresca la ricerca di *varietas* e di espressività comporta una maggiore dinamica del racconto, un racconto che cerca continuamente di accentuare l'emozione (il racconto di Boiardo è 'aperto' all'emozione, è sospeso verso il suo pubblico) grazie alla creazione di nodi drammatici risolti in fitta successione, su più linee, con un movimento incrociato e teso di stacchi narrativi e grazie alla rappresentazione violentemente espressiva di figure singole o di scene collettive.[7] Quindi l'emozione viene accentuata da un gioco di montaggio molto dinamico e anche all'interno delle singole sequenze narrative si assiste ad una continua oscillazione del *focus* dell'immagine: passaggi molto rapidi da primi o primissimi piani (facce di guerrieri con espressioni di ferocia e il percorso 'orribile' dei colpi) a campi lunghissimi (i movimenti di massa degli eserciti).[8] In generale si può senz'altro dire che Boiardo narra in modo nuovo situazioni narrative tradizionali, nuove sul piano del taglio dell'immagine e del montaggio, ma non solo; Boiardo predispone anche, in questi episodi, una intensificazione dei segni linguistici, una maggiore figuratività discorsiva.[9]

6. Sull'allitterazione nel poema boiardesco si veda ora Matarrese c. s.

7. Vedi su questo aspetto, per quanto riguarda l'arte figurativa quattrocentesca, con annotazioni di estremo interesse anche nella nostra prospettiva, Belting 1981, 69-104, e anche Ringbom 1965.

8. Vedi Praloran 1990 e 1999.

9. Appare molto significativo in questa direzione il trattamento boiardesco della similitudine studiato in Matarrese 1996.

Così come la rima, le allitterazioni, soprattutto consonantiche, contribuiscono alla *mise en relief* delle immagini di violenza e di potenza. Un soffio di vocalità, alimentato dalla recitazione, che agisce dunque sul piano espressivo in sintonia con la tecnica narrativa.

Vediamo rapidamente due esempi:

romPe le Pie*tr*e e fa *tr*ema*r* la *terr*a   I II 52, 7
*tr*à con*tr*o *terr*a fo*rt*e *R*icia*r*de*t*o   I V 3, 7.

In questi versi c'è senz'altro un certo fonosimbolismo; le occlusive dentali e palatali, unite alla vibrante, connotano il valore semantico del 'rompere', dell' 'urtare', dello 'spezzare'.[10] Ma ciò che più conta è che la funzione espressiva della lingua viene alimentata nel momento in cui lo spessore drammatico del racconto è più marcato. Qui e non altrove il tessuto fonico della lingua boiardesca assume caratteristiche iconiche a differenza di quanto accade nella *Commedia* – da cui peraltro Boiardo trae infinite occasioni di suggestione insieme foniche e figurative[11] – dove, come ha mostrato Beccaria, il gioco dell'allitterazione è per lo più indipendente dal contenuto espresso dal racconto.[12]

Nel modo di rappresentare un guerriero in azione – l'*ekfrasis* è praticamente assente nel poema – Boiardo aveva molti possibili modelli: dai 'romanzi' di Boccaccio ai cantari, dagli epici latini ai cicli arturiani in prosa fino alle *chansons de geste*. Soprattutto a Boiardo interessavano modelli ricchi di espressività: da una parte il crudo naturalismo dell'epica latina, dall'altra il mondo iperrealista dell'epica francese, solo a tratti rilevabile nei *romans*.[13] Noi sappiamo – basterà rammentare le brevi e fondamentali osservazioni di Auerbach in *Camilla* – che lo stile elevato delle *chansons* si distingue da quello della tradizione classica anche perché non

10. Dogana 1990, 207-25.

11. Si vedano le importanti osservazioni di Sangirardi 1998; così lo studioso ritiene che «Dante è per Boiardo maestro di enfasi, cioè la *Commedia* riserva archetipica di stilemi che amplificano i contenuti emozionali, che caricano il pathos del discorso» (p. 852) e che il linguaggio della *Commedia* «ridotto alle misure compatibili con la retorica 'bassa' del romanzo, si accordi perfettamente con le istanze enfatiche 'drammatiche' e 'comiche' (nel senso della libera e un po' anarchica esplorazione stilistica) caratteristiche dell'interpretazione boiardesca del codice canterino» (p. 856).

12. Beccaria 1975.

13. Praloran 1999.

è puro: esso è mescolato dappertutto con elementi grotteschi e farseschi.[14] Nulla di tutto ciò può essere ricondotto alla tradizione latina. In questo senso l'*Innamorato* è saldamente collegato al *coté* romanzo dove nella violenza parossistica dei combattimenti convivono aspetti drammatici e altri francamente gioiosi. E di questa situazione troviamo un riscontro immediato nel lessico di cui il 'basso e popolare' costituisce un ingrediente fondamentale e tanto più più nell'opera lo stile si fa elevato, tanto più si ricorre a questo ibridismo, davvero in sintonia con le soluzioni del *Morgante*. E il materiale viene invece innervato da un gioco fonico che appartiene all'epica classica fin dai suoi primordi enniani: l'allitterazione appunto[15] e che è invece sostanzialmente assente nelle *chansons* dove prevalgono altre strategie espressive legate alla sonorità.[16]

Come si è detto, per Boiardo il movimento e l'animazione sono caratteristiche essenziali del racconto; la battaglia e il duello sono il teatro in cui si realizzano e si concentrano, nelle loro massime possibilità, questi elementi. Ma animazione e movimento rappresentano un punto essenziale nella rinascita dell'arte quattrocentesca che ha, fra gli altri, un modello fondamentale nella scultura romana e soprattutto nell'arte funeraria.[17] Come appare dalle indicazioni dell'Alberti nei suoi trattati, i movimenti del corpo devono permettere di leggere i moti dell'animo e così in Boiardo i movimenti parossistici diventano il riflesso di moti irrazionali e furenti: l'ira, l'ardore, la rabbia.[18] Nell'*historia* ogni personaggio deve esprimere la sua caratterizzazione attraverso la mimica e il gesto. Sono le formule di *pathos* dell'arte antica ad essere recuperate a questo fine.

In questo ambito ciò che importa è la figuratività del racconto e tal fine Boiardo agisce sulla lingua piegandola a quel grado di espressività che gli consenta di realizzare questo progetto: trasmettere e espandere l'emozione. Qui ricorre l'allitterazione, e si noti in una ambientazione e con una funzione non lontane da quelle presenti nell'epica classica.

14. Auerbach 1958, 184-85.

15. Woelflin 1881 e Cordier 1939. Interessanti osservazioni sulla ricezione umanista di questa figura in Matarrese in corso di stampa.

16. Heinemann 1993.

17. Barasch 1976.

18. Si veda su questo punto il magnifico studio di Belting 1985.

Possiamo partire da un'immagine tipo, una vera e propria *pathosform* warburghiana:[19] il guerriero che batte i denti dall'ira prima di entrare in battaglia o nel bel mezzo della mischia. Ricordiamo che gli eroi boiardeschi non hanno la compostezza o comunque la ieraticità dei guerrieri virgiliani (ciò dipende fra le altre cose dalla diversa relazione che il loro corpo ha con la morte),[20] assomigliano molto di più ai guerrieri carolingi.[21] Un'animazione irrefrenabile si impossessa di loro ancora prima che entrino in battaglia:

e sì for*t*e ba*t*ea *d*en*t*e con *d*en*t*e I XXVI 29, 3

oppure:

*d*en*t*e con *d*en*t*e ba*tt*e a gran furore I IV 58, 5,

con il ricorso alle occlusive dentali: *t* e *d* che interagiscono insieme. L'immagine coglie un'eccitazione tutta esteriore. Nel primo caso Orlando è colpito da Ranaldo e Baiardo, sul quale è montato, non risponde ai suoi comandi, nel secondo caso Ranaldo vede preso Ricciardetto dal gigante Orione e non può far nulla per lui. È un gesto in certo qual modo stilizzato nella tradizione cavalleresca (e in qualche modo ovvia è la presenza dell'allitterazione se si pensa alla non sostituibilità dei lessemi utilizzati), ma se ci allarghiamo al contesto dei due esempi boiardeschi possiamo capire di più la loro funzione. Per Ranaldo il 'battere i denti' si accompagna ad una immagine molto più insolita: rovesciare gli occhi dal furore: «dente con dente batte a gran furore, / l'uno e l'altro ochio nela fronte ha torto» (I IV 58, 5-6), per Orlando la descrizione è più ampia: «Non vedea lume per li ochi nïente, / ben che gli avesse come fiama viva; / e sì forte batea dente con dente, / che di lontano il gran romor se odiva; / dal naso gli uscia fiato sì rovente [...]» (I XXVI 29, 1-5).[22] Dunque questo gesto rituale viene immesso in una

19. Si vedano almeno le osservazioni di Gombrich 1960 e 1985.

20. Heuzé 1985.

21. Vedi su questo tema lo studio di Ménard 1969.

22. Nella rappresentazione dei 'temperamenti', nella fisiognomica delle passioni, naturalmente un ruolo preponderante hanno il viso e soprattutto gli occhi. Fra i più importanti contributi si rinvia a Chastel- Klein 1969, 125-35. Certo le invenzioni boiardesche vanno ben al di là delle indicazioni teoriche ma sono leggibili comunque in un clima comune.

serie di immagini fisiognomiche molto insolite e molto potenti che esasperano il sistema figurativo della rappresentazione guerresca. Battere i denti, soffiare, torcere gli occhi sono gesti che esaltano la partecipazione del pubblico, che iscrivono il racconto in una manifestazione quasi materica della violenza. D'altra parte questo avviene – e così nel *Morgante* – in rapporto alla rinuncia di una rappresentazione interiore degli stati d'animo e dei pensieri. La reazione degli eroi è bruciante e si realizza esclusivamente sul piano della gestualità, una gestualità selvaggia, assolutamente irrazionale.

Nel *De ira*, libro capitale per cogliere la trasmissione e la formazione dei codici espressivi nel Quattrocento, Seneca descrive gli effetti devastanti di questa passione:

> Ut scias atem non esse sanos, quos ira possedit, ipsum illorum habitum intuere. Nam ut furentium certa indicia sunt audax et minax vultus, tristis frons, torva facies, citatus gradus, inquietae manus, color versus, crebra et vehementius acta suspiria, ita irascentium eadem signa sunt: flagrant ac micant oculi, multus ore toto rubor exaestuante ab imis praecordiis sanguine, labra quatiuntur, dentes comprimuntur, horrent ac surriguntur capilli, spiritus coactus ac stridens, articulorum se ipsos torquentium sonus, gemitus mugitusque et parum explanatis vocibus sermo praeruptus et complosae saepius manus et pulsata humus pedibus et totum concitum corpus magnasque irae minas agens, foeda visu et horrenda facies depravantium se atque intumescentium. Nescias utrum magis detestabile vitium sit an deforme. Cetera licet abscondere et in abdito alere: *ira se profert et in faciem exit*, quantoque maior hoc effervescit manifestius. Non vides ut omnium animalium, simul ad nocendum insurrexerunt, praecurrant notae ac tota corpora solitum quietumque *egrediantur* habitum et feritatem suam exasperent? Spumant apris ora, dentes acuuntur attritu, taurorum cornua iactantur in vacuum et arena pulsu pedum spargibidarum, leones fremunt, inflantur inritatis colla serpentibus, rabidarum canum tristis adspectus est: nullum est animal tam horrendum tam perniciosumque natura ut non appareat in illo, simul ira invasit, novae feritatis accessio[...]Quid ergo interest? quod alii affectus apparent, hic eminet (*De ira*, I 1, 3-7).

Si capisce di più allora la funzione iconico-espressiva dell'allitterazione che albertianamente 'spinge fuori la historia' verso lo sguardo-ascolto del pubblico.

Questo gesto è complicato dunque da una serie di effetti e variazioni, spesso curiosamente identici a quelli descritti da Seneca, su cui si propaga l'allitterazione, per lo più composita:

battendo e denti e croLLando la testa
l'eLmo se aLLaza con molta tempesta   I XXVI 7, 7-8,

con l'immagine grottesca di un movimento parossistico a rapidissimi scatti, quasi chapliniano, in cui anche il sintagma stereotipato «con molta tempesta» acquista una coerenza rappresentativa tattile.[23] Molto avvincente l'effetto con il ricorso iconico alla sibilante in:

d'ira Soffiando Sì come un Serpente
mena a doe mano e bate dente a dente   I XXVIII 24, 7-8,

o quest'altro, con eco paranomastico e con effetto più nuovo anche nelle densissime sonorità affidate alla fricativa labiodentale e alla vibrante:

FReMendo batte HoRil in FoRMa e denti   III II 49, 7.

Sorprendente l'intensità rabelesiana nello scricchiolare dei denti di Agramante lanciato alla vendetta contro Orlando (e si osservi il rilievo fonosemantico, espressionistico, della parola settentrionale 'screcienire'):

Più de una arcata se potea sentire
l'un dente contRa l'altRo scRecieniRe   I XV 33, 8,

o il gesto febbrile e ossessivo di Orlando la vigilia del grande duello con il cugino:

ma rodendo si va l'ongie col dente   I XXV 61, 4,

o la furia animalesca di Rodamonte:

batendo e denti a sChiuma Come un verro   III VIII 26, 2,

eco insieme delle *chansons* (ad es. *Le Mariage Guillaume* II, 2569) e dell'epica antica (*Iliade*, XV, 605-607).

23. Fenomeni allitterativi su 'dente' – 'denti' sono frequentissimi anche nel *Morgante*. Mi sembra tuttavia significativo osservare che Pulci sembra meno interessato alla rappresentazione della rabbia del guerriero mentre sta per entrare nel combattimento. Così esempi simili a quelli boiardeschi sono sostanzialmente rari, ma: «Rinaldo d'ira diruggina i denti» (XXIII 37) con fittissima rispondenza di suoni attorno alla parola semanticamente più innovativa. Per lo più la rappresentazione della violenza è interna al combattimento: «fannosi batter drento all'elmo i denti» (XV 33).

Ci sono alcune osservazioni che si possono fare dalla lettura di questi esempi: la prima di tipo distributiva. L'allitterazione cade preferenzialmente alla fine d'ottava, in uno degli elementi o in entrambi gli elementi dell'ultimo distico. Ciò avviene in perfetta coerenza con la concezione boiardesca della stanza che prevede segnali di intensificazione sia narrativi che stilistici alla fine della sequenza metrica, su quali si appoggia lo stacco anche elocutivo del discorso (e la stessa cosa avviene nel *Morgante* a conferma del valore 'forte' della forma metrica).[24]

La seconda riguarda invece la tecnica del taglio percettivo; diciamo, con una facile ma inevitabile metafora, del taglio cinematografico delle sequenze. Boiardo utilizza in questi esempi dei primissimi piani, dei primissimi piani e delle lenti deformanti grandangolari che alterano la tipologia classica dell'immagine. La vivezza delle emozioni può talmente sussultare negli eroi al punto da deformare i loro corpi in forme così eccitate. È una fisiognomica molto particolare perchè in qualche modo il traslato si annulla di fronte all'oggetto, i gesti sono così dominanti da non alludere più a un sentimento parallelo ma piuttosto a un moto dominante, ad un moto 'semplice', ad un impulso, che pur in tutte le sue variazioni, è di fatto sempre lo stesso: il desiderio febbrile del combattimento, l'ira del guerriero. Così ad una grandissima varietà di espressioni, abbiamo in sostanza una secca restrizione, rispetto alla tradizione iconografica, di sentimenti che i corpi esprimono. «La preoccupazione per i movimenti fisici come riflesso dei moti mentali»[25] sembra qui concentrarsi nella riproduzione molteplice dell'unico. Ma abbiamo visto nel passo di Seneca come tra i sentimenti soltanto l'ira possa manifestarsi in modo così plateale, appunto 'figurativo'.

Così queste formidabili formule di *pathos* hanno un'autonomia assolutà, valgono, grazie anche alla straordinaria capacità di invenzione e di strutturazione (*inventio* e *distributio*), per sé stesse. Cade non solo il rapporto molto stretto del rituale anche guerresco medievale ma anche il concetto di *varietas* quattrocentesco viene sorprendentemente convertito. Ma ricordiamo che nel trattato di Alberti la varietà vale soprattutto nella «diversità e contrasto degli atteggiamenti delle figure».[26] Le iper-

24. Vedi Praloran 1988, 119-70.
25. Baxandall 1978, 79.
26. Baxandall 1978, 125.

boliche immagini di corpi stravolti trovano allora nell'allitterazione una trasmissione fonica oltreché visiva della loro eccezionalità che collabora intensamente alla riuscita dell' 'invenzione', sempre albertianamente intesa come scelta del tema giusto e della relativa corretta formulazione[27] anche se ovviamente nel misurato classicismo albertiano non avrebbero trovato posto gesti così dionisiaci da richiamare la prodigiosa sperimentazione donatelliana sulla violenza.[28]

Rimanendo nell'ambito dell'immagine in primo piano e dell'attesa febbrile dell'eroe, altre sono le manifestazioni, che già in parte abbiamo visto affiancate a 'battere i denti'. Eccone alcuni esempi:

semBrava vamPa viva nelo aspeto	I I 33, 4
soffia di sticia che par un serpente	I III 3, 1
e per la grande ira morde ambe le mane	I X 52, 5
e va di passo torcendo la testa	I XI 44, 5
fuor del'eLmo la vampa sfaviLLava	I XV 19, 4
la fiera TesTa fulminanDo mena	I XIX 45, 7
squassando e crini e TorzenDo la TesTa	II VII 25, 3
et è tanto turbato e tanto ardente	II XXIV 25, 3
e lui soFFiava con horribil buFFo	III II 50, 3
che sfavillava gli oChi Come un foCo[29]	III V 53, 4.

Per lo più sono allitterazioni composite tra fonemi apparentati o nettamente distinti, si caratterizzano comunque per questa funzione 'ripresentativa', per evocare l'esplosione fisiognomica dei gesti. L'agitazione avvolge nello stesso modo uomini e animali:

et aRRufarsi e cRini ala sua fRonte[30]	II XIV 21, 3
ma il fremir delle nar dei ronzoni	II XX 17, 3,

e pure la natura:

l'aria fremisse e la terra risona	III VIII 12, 5.

27. Belting 1985, 36.

28. Chastel 1964, 60-67.

29. Nel *Morgante*: «e cominciava gli occhi a sfavillare» (XIX 66) e con più energia mimetica: «che gli occhi in testa per rabbia gli schizza» (XXII 11).

30. Nel *Morgante*: «i crini / neri arricciati, e gli oCChi Come fuoCo» (XXV 287 7).

L'allitterazione accompagna anche naturalmente l'azione spasmodica del guerriero nella battaglia, esalta con una insistita scia fonica le imprese iperboliche a volte riscattando espressioni recursive e formulari, con una funzione simile a quella detenuta dalla rima nello stesso tempo facile e ricca;[31] così in:

qual lo distese a terra con tempesta — III VIII 31, 8
menò un traverso con molta tempesta — I I 81, 6
ma Brandimarte cadde con tempesta — I IX 53, 7
mena a traverSo il bRando con tempesta — I XV 28, 7
e disteselo a tera con tempesta — II XXV 30, 6,

in cui la famigerata rima canterina «tempesta» viene riscattata dalla propagazione di suoni;

tutto lo parte quel brando tagliente — I VI 6, 4
sopra de il prato percosse la testa — I IX 63, 6
e' tramortito in terra se distese — I X 34, 1
proprio sopra alla Spalla il colpo SÈra — I XIII 22, 1,

quest'ultimo con una costruzione fonica già molto articolata e complessa sia pure su uno sfondo lessicale ancora consueto,

che bater li fiè il mento ala barbuta — I XVIII 14, 3
in fronte la ferì de un gran riverso — I XXIII 51, 4
botte menando tanto disperate — I XXIV 32, 5
combate arditamente il conte Orlando — II IV 44, 1
rompendo piaStRe e 'l SbeRgo tutto quanto — II VII 58, 7
e' gionse il Saracin sopra al costato — II XIV 60, 3
ma tutto se fiaCCò con gran fraCasso — II XXIII 42, 4
sContrò nel sCudo al Conte di Maganza — II XXIV 7, 4
faCendo braZe e teste al Ciel volare — II XXIV 34, 7

perché ambedoe le guanZe a megio 'l naSo
partì a traverSo il viSo a quel malvaSo — II XXXI 25, 7-8

fece aParir la Ponta Per la Panza — III III 16, 6,

31. Praloran 1998, 873-74.

e con effetti sempre più prodigiosi e iperbolici e nello stesso tempo ricchi di sonorità, come nel gesto di Ruggiero:

megia la te*s*t*a* è nel'eLmo che voLa
rimase el re*s*t*o* al bu*s*t*o* con la goLa   III VI 31, 7-8,

o in quello di Rodamonte:

e *t*an*t*a ne *sp*iCCò quan*t*a ne *p*rese;
quei *p*eCi lanCia *d*en*t*ro *d*ela *t*erra,
dissi*p*a Case e Campanili e Chiese   III VIII 30, 2-4.

Spiccare, parola non frequente nell'*Inamoramento de Orlando* e non a caso qui nel terzo Libro, è molto utilizzata nel *Morgante* e ci permette di aprire una finestra sull'interessantissimo uso dell'allitterazione espressiva in quell'opera. Si può notare dalla successione degli esempi come da un semplice potenziamento fonico di espressioni a larghissima previdibilità, l'allitterazione accompagni via via combinazioni linguistiche più rare e di grande vivezza figurativa:

che gli *s*piccò dallo imbu*s*t*o* la *t*e*s*t*a*   III 8, 8
*c*he il *c*apo spi*cc*a dal busTO di neTTO   XXVI 98, 6
tal che *c*on bo*cc*a ne SPi*cc*a una SPanna   III 46, 7
e' l suo *penn*aCChio gli *sp*iCCò di *n*etto   XVIII 100, 8
*c*he il *c*apo gli *sp*i*cc*ò *c*ome un *p*a*p*avero   XXVII 23, 8
e *s*pi*cc*ò il *c*apo che *p*arve d'un *p*ollo   IV 15, 8.

Anche la distribuzione è molto significativa perché risponde coerentemente alla tendenza, che è pulciana e boiardesca, a costruire l'ottava in *climax*, sostenendo anche con il vuoto elocutivo della transizione d'ottave, l'immagine figurativamente più violenta. Si capisce anche il ruolo della similitudine veramente consonante a quello interpretato nell'*Innamorato*: la figura apre clamorosamente il campo, lessicalmente ristretto, della rappresentazione guerresca. Anche da questo punto di

vista la sperimentazione linguistica pulciana agisce visibilmente nella composizione del poema boiardesco.[32]

Altri sono naturalmente gli ambiti tematici in cui la struttura fonica della lingua boiardesca viene investita di questa funzione; uno molto caratteristico è costituito dalle grandi scene di massa. Qui, da primissimi piani, si passa a inquadrature molto lunghe, aperte sull'intero campo di battaglia, percorso da un concerto orribile di suoni, un tessuto acustico che l'allitterazione ravviva:

e per le mu*r*a d'into*r*no ala *r*occa spesse lume*r*e e la Campanna chioca	I XXVII 36, 7-8
*c*hi sona Trombe e *c*hi *c*orni e *c*hi *c*riDa: par *c*he 'l ciel *c*aDa e 'l monDo se DiviDa	II XXX 45, 7-8
tro*no* e ba*leno* e Fu*l*gore di FuoCo	III IV 17, 4
co*me* el *m*onDo arDa e F*um*i in quel conF*ino*	III IV 20, 8
sonan*do* *t*romBe e corni e *t*amBurini	II XXIV 22, 2
*c*omencia il *c*Rido hoRRibil e diveRso	I IV 61, 1
de cri*di*, *de* lamen*ti* e *de* al*te* voce	I XIX 23, 8
pa*r* che l'a*r*ia se aCCenda e il CIel int*r*ona	I XX 19, 7
*t*romBe, *t*amBuri a un *t*ra*t*o, e cri*d*i al*t*ieri	II VI 59, 1
fa*c*ean la TeRa e 'l *c*iel TuTo sTRemire	II XIV 56, 2
fugìan urlan*do* e s*t*ri*d*en*do* con pian*t*i	II XXII 59, 1
*t*alabalachi e *t*impani suonan*do*	III VIII 3, 3
l'a*r*ia fremiSSe e la te*rr*a *r*iSona	III VIII 12, 5
de c*r*idi eXt*r*emi e de inStrumenti aSSai	III VIII 24, 6,

e in modo analogo il campo dei fenomeni naturali sottoposto alla potenza magica delle avventure arturiane. Qui spesso la parola chiave da cui prende corpo l'allitterazione è 'tremare'[33] e suoi derivati, parola che sembra cogliere l'agitazione perpetua del mondo scosso dagli eventi primordiali e la sua riproduzione sul piano acustico, percussivo:

32. Sui rapporti linguistici tra le due opere vedi Donnarumma 1997, Praloran 1999 e le puntuali annotazioni nel commento di Tissoni Benvenuti 1999.

33. 'Tremare' ricorre fra l'altro negli *Amorum Libri* come effetto dell'apparizione di Antonia.

*t*Rema la *t*eRa e 'l ciel *t*u*t*o Risona   II XXIX 49, 7

*t*Remò la *t*eRa in cieRco e *t*u*t*o 'l muRo[34]   II XI 27, 8

che ne *t*reMava il fiuMe e la Ma*r*ina   II X 4, 8

che *t*RemaR fece in*t*oRno *t*u*t*o il pRa*t*o   I XIII 15, 6

sì che la *t*eRRa in*t*oRno fa *t*RemaRe   II IV 57, 6

e la teRRa s'apeRse con RomoRe   II IV 61, 6

faCean la *t*eRa e 'l Ciel *t*u*t*o s*t*RemiRe   II XIV 56, 2

e *t*reMò il MarMo in*t*orno alla fon*t*ana   II XXI 5, 5

*t*Remò d'in*t*orno *t*u*tt*o el *t*erri*t*oro   III II 10, 2,

o in una descrizione più ampia, per la grande tempesta che pone fine alla battaglia di Parigi:

ne l'aria se levò *t*empes*t*a e ven*t*o

e SoPRa al camPo SoRSe un *t*eRRemo*t*o

dal qual *t*Remava *t*u*tt*o el *t*enimen*t*o   III VIII 51, 4-7.

È come sempre l'eccezionalità dell'evento che si tramuta in una trasmissione, sul piano del verso e della recitazione, di una maggiore vischiosità e corposità fonica delle parole. Frequente è così l'allitterazione per raccontare l'apparizione e la conformazione dei mostri:

*b*attendo l'ale, *b*asso *b*asso giva   II X 32, 1

e *fi*è bataglia in *f*orma de gri*ff*one   II X 46, 7

fia*cc*a le bro*c*he e Bate amBe le zane   II XIV 21, 7

e l'o*c*hio pare un fuo*c*o *c*he rilu*c*a   III II 23, 2

in lo*c*o d'o*cc*hii ha doe *c*o*c*ole d'osso   III III 28, 5

e lui so*ff*iava con horriBil Bu*ff*o   III II 50, 3

co*rr*enDo vien la ho*rr*enDa c*r*eaTura   III III 56, 7

e va di pa*ss*o TorcenDo la Te*s*Ta   I XI 44, 5

e*s*cie il mon*s*tro diver*s*o e *s*figurato   I VIII 55, 4

quella zira*ph*a, contra*f*ata *f*iera   I IV 66, 6

ché il mon*st*Ro con suo *d*en*t*e il feRo *t*aglia   I VIII 54, 3

34. Il motivo è anche pulciano: «*t*remò la *te*rra e ParVe imPaürata » (XVII 6), «*t*remò la *te*rra come ve*t*ro fossi» (XXI 41).

perché quel dra*g*o è lon*g*issimo e *g*roso — II XXV 29, 4
quel c*r*udel monst*r*o in boca p*r*esto il p*r*ende — I IX 21, 4
ba*tt*e la co*d*a e mugia con *t*errore — I XI 44, 5

con ambe*d*uoi le gRiPHe il pe*t*o aFFeRa
[...] e l'un e l'al*t*Ro onGion s*t*RenGie sì foR*t*e — I XIII 22, 5-7
sma*l*tisse questo occe*l* una aqua mo*l*e — II IV 51, 7
ca*ll*a sTriDenDo, comm' un o*l*io arDenTe — II IV 53, 7
so*ff*iando il *f*oco e DegrignanDo e DenTi — II XI 29, 7.

Gli esempi sono numerosissimi e anche abbastanza sorprendenti, credo; importa osservare che le modalità narrative e insieme i nuclei fonici ricorrono spesso nelle stesse espressioni utilizzate per raccontare il movimento guerresco dei cavalieri. Quasi sempre il mostro viene rappresentato dinamicamente, nel pieno della sua azione; assolutamente inadatta è infatti la descrizione statica per il concetto boiardesco che coglie nell'azione il momento più puro di espressività. Del resto anche nelle arti figurative la rappresentazione di una figura in azione, cioè l'animazione, «devrait logiquement s'ajouter [...] comme un ensemble de préceptes pour l'invention ou de moins comme une étude de l'expression mimique des passions».[35]

L'allitterazione accompagna questa animazione parossistica delle figure, segno di una trasmissione fonica oltreché visiva, della loro eccezionalità. E sempre, o quasi sempre, c'è questa tendenza a avvicinare l'inquadratura sui corpi, nella tensione delirante e eccitata dei movimenti. Rileggiamo l'assalto del serpente contro Mandricardo nella grotta in cui sono conservare le armi di Ettore all'inizio del secondo canto nel III Libro; la narrazione di Boiardo si fissa sugli occhi e sulle zanne, due primi piani espressivi esasperati, prima di allargarsi sull'impeto dell'attacco. L'allitterazione è fortissima in tutta questa sequenza (certo in sintonia con la rima dantesca in *–uca*) e tipica del III Libro è la particolarità di alimentare più a lungo la tensione e la figuratività della rappresentazione linguistica:

LonGo ha il DraGo il mosTacio e il Dente bianco,
e l'o*c*hio pare un fuo*c*o che rilu*c*a;

35. Chastel-Klein 1969, 156.

con quello aciaFFa el cavalier al Fianco,
la *p*iASTrA come *p*ASTA se mannuca   III II 23, 1-4.

Il gioco delle sonorità contribuisce molto alla riuscita dell'immagine memorabile in complicità con la tecnica prospettica e con la novità davvero formidabile del lessico guerresco, purificato da un substrato formulare di secoli. Il valore primigenio e nello stesso tempo naturale delle azioni si nutre proprio della freschezza delle parole e delle nuove sonorità ricercate in un mondo antiaulico di espressività popolare. E in questa direzione le due brevissime similitudini trovate in questo mondo ne recuperano i succhi, conferendo una nuova plasticità anche fonica al racconto. Così coerentemente risalta la meravigliosa capacità di immettere in nuove soluzioni tematiche un nuovo lessico e un nuovo gioco di immagini. Il carattere popolare e gergale dell'espressione è tanto più straniante in Boiardo rispetto a Pulci, straordinario innovatore del lessico guerresco quattrocentesco, perché impressa ad una materia narrativa più aristocratica e eletta. Si osservi anche come la sintassi, costruita sull'accumulazione, favorisca il movimento rapido delle immagini che si snoda sulla successione dei versi confermando le indicazioni di Mengaldo sulla correlazione tra strutture paratattiche e energia visiva negli *Amorum Libri*.[36]

Ora, ci sono delle parole, in modo simile a quanto accade per la rima, che sono tendenzialmente portatrici di tensione, dei nuclei semantici e anche fonici da cui si irradia una istanza allitterativa semplice o composita.[37] Vediamone almeno due: l'immagine del sangue:

che il *s*angue gli fa u*s*ir per na*s*o e boca   I I 78, 8

vero è che *s*angue al mon*s*tro non ha mo*ss*o
ma fracca*ss*ata li ha la carne e l'o*ss*o   I VIII 63, 7-8

36. Mengaldo 1963, 147 parla di una «poetica intuitiva, visiva, una poetica di 'situazioni' eminentemente prelogica ed esistenziale».

37. La stessa cosa capita nell'epica latina. Cordier 1939, 47-57, fa l'esempio di *saxum* e delle parole che vi sono di volta in volta associate per creare l'allitterazione, parole associate a causa del rapporto di senso ma anche e soprattutto a causa della loro sonorità e del valore fonico del gruppo iniziale. Lo studioso mette in luce la tendenza ad accrescere l'allitterazione nella seconda metà del verso perché è più sensibile all'orecchio grazie al dattilo obbligatorio per cui la «technique la plus avisée est de faire entrer tous les membres allitérants de cette seconde moitié du vers dans une proposition ou un élément de proposition complet» (p. 57). Vedi anche Wölfflin 1881, 523 e in generale, con molti spunti interessanti, Roiron 1908.

che il sangue che d'i coRpi fuoR Riversa   I XI 32, 6
e' dalo arcion son sangue insin la testa   I XI 11, 5

col scudo in brazo e col MarteL in Mano,
carco a cerveL, e rosso a sangue huMano   I XVI 45, 7-8

e gli ussì il sangue da' denti e da il naso   I XXIII 50, 1
sé tuto di quel sangue rosegiando   II IV 39, 5
e 'l sangue cresca insin sopra l'arcione   II XIV 1, 6
e quelle petre del Suo Sangue Smalta   III III 49, 4
che il Sangue gli Schiatò per naSo e bocca   III IV 15, 2
e il sangue sopra l'arme rossegiava   III VI 25, 5.

È molto significativo osservare gli ambiti in cui appare questo lessema così caratteristico del mondo epico; sono ambiti e campi semantici sostanzialmente anticlassici: non il petto, non il ventre (nel *Furioso* ritornano queste caratterizzazioni),[38] non precisamente la testa, sono coperti di sangue ma la bocca, i denti, il naso, le cervella con una percezione sostanzialmente 'bassa' del corpo (Bacthin per Rabelais), spesso in rapporto a forme verbali di accentuato carattere espressivo ed eterodosse rispetto al sistema rappresentativo figurale del combattimento classico, ma anche di quello arturiano: *schiattò*, *smalta*.

Ed è da queste parole 'nuove' che si irradia molto spesso il nucleo allitterativo o presso le quali comunque la partitura fonica trova un maggiore rilievo espressivo. Lo stesso vale per l'immagine e suono guida del 'fuoco e del ferro':

trono e baleno e Fulgore di Fuoco   III IV 17, 4
e nel colpir fan foco e tal fiamelle   III IV 53, 7
e foco e ferri e pieTRe con gRan fReTTa   III VIII 12, 7
e ferro e fuoco nela fronte squassa   II IV 42, 2
seran ferite e fiamme e foco e ferro   II XIV 1, 8
come le foglie e ' fior fosser di foco   II XV 46, 8
come sfavilla un ferro alla fucina   III VII 45, 6.

38. Come si è cercato di mostrare in Praloran 1999, 116-17.

Questi ultimi due esempi sono significativi perchè ci permettono di entrare in un campo molto importante per l'espressività boiardesca, quello dell'analogia. Nel poema i campi semantici dei comparanti sono quelli del mondo animale, dei fenomeni naturali, ma soprattutto degli strumenti popolari ed evidenziano la poetica e la strategia linguistica boiardesca. E per lo più la violenza dell'immagine è tracciata sulla superficie sensibile della partitura fonica, sull'espressività delle consonanti. L'impiego delle analogie si fa più frequente alla fine del secondo e poi nel terzo libro e più aperto e ricco il campo degli allusi, ma fin dall'inizio è piuttosto netta, mi pare, la coerenza del progetto boiardesco; dalla violenza della natura:

e come lo arbo*s*ciel *s*e *s*fronde e *s*corza	I XVI 13, 3
e' *f*iumi andaSSer nelo In*f*erno al baSSo, a*r*dendo l'a*r*ia e il ciel a g*r*an f*r*acasso	I XXIII 43, 7-8
come in un tempo. . . gran*d*ine e PioGia *B*a*t*e in ogni sPon*d*a che l'herBe s*t*ruGie e li arBori *d*isfron*d*a	I XXIV 8, 7-8
e Ben *s*emBra al *s*offiar *T*empe*s*Ta e ven*T*o	I XXVIII 16, 6
come una *f*oglia ad ogni *v*enTo *v*olTa	II XXX 50, 8
come el *r*omo*r* d'uno arbo*r*e si sente quanDo Dal venTo e *r*oTTo e disba*r*baTo	III VIII 39, 5-6
come il foco la *s*toPia *s*ecca *s*Pacia	I XX 38, 7
e nel col*p*ir Fan Foco e tal Fiamelle che *p*ar che el Lam*p*o gionga nele steLLe	III IV 53, 7-8
e nel *st*irParla Parve *t*uon che *s*coPPia	III II 19, 4,

oppure dal mondo animale:

Come Cast*r*on balo*r*di av*r*ite mo*r*te	I I 44, 4
Comme un *b*ranCo di Ca*p*re distu*rb*ato	I IV 44, 5
c'ha fuor di bo*c*a il dente *c*ome por*c*o	I VII 6, 8

e te *sq*uartarò a *g*ui*s*a de *c*a*s*trone	I XX 32, 5
comme un ser*p*enTe *p*er la coDa *p*reso	I XXIII 38, 1

*c*he *c*olava di bo*cc*a e dal *g*ran naso,
*c*ome un *c*an arabito, a quel malvaso — II XVIII 47, 7-8

*g*Rosso e mem*B*Ruto, e *c*ome un *c*oR*B*e neRo	II XXXI 24, 4
e *c*ome un verro ha la s*c*hiuma ala bo*cc*a	III III 43, 8
pe*r*cosse a te*rr*a qua come *r*anochii	III III 29, 6.[39]

Ma il campo analogico più affascinante è senz'altro quello del mondo popolare che entra nella rappresentazione linguistica con una funzione deformante anche nella trovata di sonorità aspre, rare, metalliche in consonanza con le scelte pulciane studiate dalla Ageno:[40]

né vin*t*i faBri a Bo*tt*a de mar*t*elo	I XXIV 9, 7
par che se bata un *f*ero ala *f*ucina	I IV 65, 1
comme una pa*s*Ta per Traver*s*o il pa*ss*a	II II 60, 3
semBRava un sa*x*o u*ss*ito d'una fRomBa	II IX 39, 6
caLLa stri*d*en*d*o comm'un oLio ar*d*en*t*e	II IV 53, 7
qual *sfav*ila*v*a come de *f*ornace	II X 47, 2
che *r*ende ag*r*esto a lui pe*r* p*r*ugna ace*r*ba	II XV 8, 4
sì com' *b*attesse un *fab*ro ala *f*ucina	II XV 39, 8

*f*iaCo*S*Se l'ha*S*ta Come una CanuZa
e poco *f*ece el *f*erro ala perCo*SS*a — III III 6, 1-2

e quel st*r*inGendo f*r*anse come un Giazo	III III 39, 8
l'elmo av*r*ia *r*oTo e T*r*iTo come cene*r*e	III III 40, 2
come *f*a el *f*oco Posto nela Paglia	III IV 31, 4
come s*f*avilla un *f*erro alla *f*ucina	III VII 45, 6
che s*fav*illa*v*a gli oChi Come un *f*oCo	III V 53, 4[41]

39. Sono note le osservazioni di Leonardo nel *Trattato della Pittura* sui guerrieri nel pieno della battaglia, assimilati a dei leoni o a dei dragoni. Si veda almeno Defradas 1963 e Baltrušaitis 1957.

40. Vedi soprattutto il fondamentale Brambilla Ageno 1955.

41. Giustamente Sangirardi 1999, 812-13 ha indicato nelle metafore luminose, di derivazione dantesca, un punto nodale nella ricerca di espressività boiardesca.

come di *péne* o *paglia* mòse al vento	III VIII 29, 2
le *pia*StRe *ape*RSe come foSeR caRte	III VIII 38, 2
*c*ome la mo*sc*a torna a *c*hi la *sc*accia	III VIII 14, 3.

Sono oggetti che evocano la dura sonorità delle fucine: il ferro e il fuoco, striscie di evocazione anche fonica che irrompono nello spazio della comunicazione con una violenza espressiva che è emblema dell'ultima sperimentazione del poema cavalleresco nel Quattrocento.[42] Come si è già osservato, la concentrazione di fenomeni allitterativi è più forte o al limite è presente soltanto là dove la tensione pragmatica delle azioni è molto marcata e occorre ricreane la potenza drammatica e sonora. Il «tremava la terra» dai colpi di Ranaldo e Orlando non è in sostanza un eufemismo o semplicemente una figura ma una indicazione di poetica, di realizzazione stilistica di uno stile 'rappresentativo'. Così per tante osservazioni del narratore sull'esasperazione iperbolica e sulla densità fonica del suo racconto, come già nella giocosa apertura del canto xii del I Libro: «Io ve ho contato la bataglia oscura, / che an*c*or me tRona in *c*apo quel RomoRe» (vv. 1-2).

Si osservi come, in perfetta consonanza con questa materia ferrigna, gli eroi si muovano impermeabili alle emozioni caratteristiche della narrazione classica: la paura, l'indecisione, la riflessione, la richiesta di pietà.

Nella tensione iperespressiva del combattimento l'allitterazione si propaga nel verso attorno a parole guida, che sono sempre espressioni verbali o deverbali come 'spezzare':

spe*c*ia le *s*caglie e il do*s*so de il *s*erpente	I VI 6, 2
*s*peciando u*s*berghi e maglie, pia*s*tre e *s*cudi	II XV 3, 8
che *s*pe*z*ò il *s*cudo a gran de*s*trutïone	II XXXI 32, 2
is*P*e*z*a el *s*cudo e *P*er la *s*Palla *P*a*ss*a	III IV 16, 1

42. Effetti analoghi sul piano fonico e della rappresentazione visiva risaltano dalle similitudini pulciane che meriterebbero ben più che qualche sparsa annotazione: «*c*he gli aPPi*c*ò in sul *c*aPo una sorBa, / *c*he *c*ome e' fussi una no*c*e lo s*c*hia*cc*ia» (III 51, 1-2), «*s*ì nel sangue *s*i *s*TOrce e gambETTa / che pareva un TOcheTTO di lamprEDe» (XXVII 99, 4-5), «poi si sentì come un *rombar* di F*romba* / e pareva di *l*ungi una FarFa*ll*a» (XXVII 158, 3-4), «*c*he lo s*c*hiacciò *c*ome e' fussi una *c*anna, / tal che *c*on bo*cc*a ne spi*cc*a una spanna» (III 46, 7-8). Esse spesso danno concretamente il 'la' alle invenzioni boiardesche.

perché *s*cudi ferrati e pia*s*tra e maglia	
*s*pe*z*a e fraca*ss*a a quel'a*s*pra battaglia	II XIV 22, 7-8,

o 'fracassare' appunto:

tuto il fraca*ss*a, e rompe u*s*bergo e pia*s*tre	II X 29, 7
li u*s*berghi indo*s*o han roti e fraca*s*ati	II XI 26, 4
e tutto gli fraCa*ss*a in bracio il *s*Cudo	II II 23, 7
e 'l *r*oina*r* a te*r*a, e 'l G*r*an f*r*aCasso	II XXIII 23, 7
pia*s*tra per pia*s*tra in*s*ieme a gran fraca*s*o	II XXX 47, 4
ma fra*cc*aSSata li ha la *c*arne e l'oSSo	I VIII 63, 8
e *s*e *s*entiva un fraca*ss*ar di *s*cale	III VIII 13, 5,

e altre come 'tagliare', 'passare', 'toccare', ecc., oppure 'stringere' ricorrendo alle affricate palatali e alla vibrante. Da un certo momento in poi Boiardo utilizzi nuovi suoni o nuove combinazioni di suoni, alle consuete allitterazioni su dentali */d-t/* oppure su velari (soprattutto */k/*) o su sibilanti (soprattutto */s/*), si affiancano suoni più inconsueti come */f- g- b/*:

e quel st*r*inGendo f*r*anse come un Giazo	III III 3, 8
e l'uno e l'alt*r*o onGion st*r*enGe sì fo*r*te	I XIII 22, 7,

'sforzare' con sibilanti e vibrante:

*s*e forcia entRaR con *s*ua gente peRver*s*a	III VIII 11, 7
*s*e foR*c*ia *s*cavalcaRlo a *s*ua po*ss*ancia	*ibid.* 46, 2,

ma anche parole neutre e formulari come 'cadere' da cui si propaga l'effetto acustico che avvolge gli altri elementi del verso.

Sono tuttavia parole 'nuove' nel campo semantico del combattimento da cui nascono gli effetti più riusciti sul piano dell'espressività; ad esempio 'trabuccare':

l'Al*PH*ana trabu*c*ò con *g*ran Fra*c*asso	I IV 77, 7
*c*a'vagli e *c*avalier fa trabu*c*are	I IV 87, 4
e gen*t*e ro*t*e a *t*eRa *t*Rabucare	II VI 65, 5
da' me*r*li *t*rabocata e da *t*o*rr*oni	III VIII 14, 6,

o ‘strasinare’:

via *s*TRasinando TRufaldino al ba*ss*o — I XXVI 49, 2
e verso il TRonco il TiRa sTRasinando — II IV 54, 4,
*t*iran*d*o *d*re*t*o *t*Rasinava al piano — II XXV 9, 6,

o ‘squarzare’[43]:

squar*c*iate a pe*c*i se vedeano andare — II XIV 32, 2,

‘apizare’:

hora api*c*iata è ben la scaramu*z*a — III III 6, 5,

‘burfare’:

per *t*u*tt*o in*t*orno burFano e dalPHini — III III 60, 1,

‘schiattare’:

che ‘l Sangue gli S*c*hiatò per naSo e bo*c*a — III IV 15, 2,

‘stirpare’:

e nel stir*p*arla *p*arve suon che sco*pp*ia — III II 19, 4,

‘aticciare’:

*t*enea sovente la *d*ama a*t*icia*t*a — III VI 10, 2,

‘frappare’:

non dimandar se ‘l *f*raPPa con *F*usBerta — I IV 48, 4,

‘zuffellare’:

*F*uSberta SI Sentiva Zu*ff*elare — I V 5, 5
con le penne aruFFate *z*uFFillava — I XIII 12, 6
la qual *f*orTe sTriDenDo zu*ff*elava — II XXVI 7, 4,

‘schiffare’:

che non po*t*è schiFFarsi in questa Fia*t*a — I XV 24, 4.

Anche da questi esempi si può mettere a fuoco la strategia boiardesca nella scelta dei vocaboli nel poema che avviene secondo due linee:

43. Non solo in forme verbali naturalmente: «perché ambedue le guan*z*e a me*z*o il naso» (II XXXI 24, 7), «che la ma*s*ella po*s*e in *s*u le *s*palla» (II XXX 29, 6) o «di qua di là *c*orrea Cias*c*uno a *g*uaCCio» (III VIII 9, 1).

a) valorizzare fonicamente parole usurate e addirittura formulari del gergo guerresco canterino, tutt'altro che popolare linguisticamente, immettendole in un gioco di combinazioni foniche ampio e capillare e trasformandone spesso, all'interno, la struttura fonica assorbendo gli esiti fonetici settentrionali: pancia > panza;

b) trovare parole estranee a quell'ambito, di derivazione popolare e spesso settentrionale, vivissime dal punto di vista fonico e dunque fonico-semantico, in grado di aprire la narrazione a nuove soluzioni figurative e appunto fonico-tattili.

Distribuzione dei suoni

Come accade a volte e in modo molto semplice nella tradizione 'povera' dei cantari, spesso l'allitterazione nell'*Inamoramento de Orlando* si insedia dapprima sul piano del sintagma più che del verso;[44] sono sintagmi costituiti spesso da una coppia sinonimica aggettivale o sostantivale: «aspra e diversa» (XX XXV 19, 1 e in molti altri luoghi), «aspri e robesti» (II XX 30, 7), «tempesta e vento» (anche varie volte) oppure da una formulazione solo leggermente più complessa e comunque ampiamente prevedibile: «col corno ala boca» (I XV 60, 4), «stordì la testa» (I XXI 25, 8). Le affinità foniche, sia vocaliche che consonantiche, sono ampie. Da qui Boiardo si muove in modo meno prevedibile cogliendo in sostanza rapidissimi momenti narrativi: «gionse a quel gigante» (I XIII 9, 2), «in fronte la ferì» (I XXIII 51, 4), «e ferì in fianco» (I XXIV 30, 8), «lo piagò nel petto» (III VIII 38, 3), «perCosse al Capo» (I XIII 15, 4), e con effetti più vari e suggestivi: «cade cridando» (I XXIII 18, 2), «rope il capello» (I XX 30, 4), «le ginochie strengie» (I IX 25, 3), o ancor meglio: «alle gambe lo agroppa» (III II 22, 6), «non tacò la scorza» (III III 7, 8), «apparbe il lampo» (II XVIII 4, 7), anche sul piano della dittologia: «dissiPaTe e sParTe» (I XIX 54, 6), «hoRRibil e baRbuta» (I XX 11, 6), o comunque in sintagmi nominali: «il sPezar dele Piastre» (I XXIII 46, 4), con una affinità già quasi paronomastica. Per lo più tuttavia, come

44. Sulle modalità distributive all'interno del verso rinvio alle ricche osservazioni di Matarrese c. s.

abbiamo visto, questi binomi allitteranti diventano davvero significativi quando sono messi in rispondenza o per opposizione o per contiguità con il resto del verso, ma si ha l'impressione che il nucleo iniziale dell'allitterazione nel poema parta da questa cellula, cogliendo in sostanza un fenomeno abbastanza diffuso nei cantari e naturalmente con tutt'altra potenza nella *Commedia* dove «binomi allitteranti sono frequenti soprattutto nella parte finale del verso».[45]

Queste cellule si trasformano così in movimenti più complessi che determinano un *surplus* di intenzione retorica: da una parte il campo delle sonorità diventa molto più raffinato, i rapporti tra i costituenti più estesi, dall'altra la scelta lessicale più rara. Ad esempio la descrizione del movimento del mostro: «con le penne ar*u*FFate z*u*FFellava» (I XIII 12, 6) affrontato da Ranaldo, è già un esempio molto caratteristico, raro per la sua complessità nel primo Libro, ma significativo di un tendenza ad accordare sonorità e stravaganza lessicale verso la figura della paronomasia o meglio, visto l'ambito, del 'bisticcio'. Così ad esempio, con una caratterizzazione tipicamente popolare, da motto: «sbergo né m*alia* non giovava un *aglio*» (I XXVIII 26, 3), ma più spesso avvicinando gli elementi come nella già citata similitudine: «la *piastra* come *pasta*» (III II 23, 4), con *mot dans le mot* .

I 'bisticci' sono frequenti soprattutto nel terzo Libro parallelamente all'invenzione di nuove soluzioni per la rima e particolarmente sono fitti nel iii canto che è la punta della nuova espressività del poema. Basterà qualche piccolo esempio, per il coccodrillo e Orillo:

e per la COPPA al CAPPO se ne viene	10, 4
e MONCA il MANCO brazo e tuto el scudo	12, 6
che in *boca* non gli avrìa DaTo una volTa ma TragualciaTo in un *boc*one inTero	8, 5-6,

quest'ultimo a distanza; per l'orco:

le *coSS*e de*Spicò* da el buSTO ToSTO	29, 7
l'elmo avrìa ROTO e TRiTO come cenere	40, 2
o vero un FoNGO che al FaNGO se genere	40, 6.

45. Beccaria 1975, 93-94.

La tensione retorica si addensa sulle parole a più alta figuratività, rallentando l'intonazione. Sono parole che «vengono fuori», grazie all'iterazione di un aspro consonantismo, ancora più sorprendente se viene duplicato:

e pose il caSSO a leSSO e il ReSTO a ROSTO 29, 8.

La distribuzione dell'allitterazione nel verso è piuttosto complessa; a volte è facile riconoscere delle configurazioni virtuosistiche come in questo verso con allitterazione composita e triplicata:

tur*b*aTo acer*b*amenTe nel sem*b*ianTe II XXIII 32, 3,

che è la complicazione di uno schema improntato su tre tempi forti (si veda la fulmineità icastica dell'azione che trova suggello nella rapidità del ritmo):

*s*uBiTamenTe mo*ss*e *S*erPenTino I II 37, 5
da ba*ss*o *s*e ricol*s*e con Fu*s*berta I XVIII 19, 6
e la te*rr*a s'ape*r*se con *r*omo*r*e II IV 61, 6
che Balisar*d*o cà*d*e sbalor*d*ito II X 15, 4
per lo tra*v*erso lo *f*erì nel *f*ianco II X 30, 4
sì che *d*is*t*eso a *t*era lo *t*rabocca II XVIII 40, 8
ma il *c*onte trabu*c*ò ne la *c*atena II XI 34, 3
poi *B*elenzer a*b*ate in sul sa*b*ione II XXIII 35, 7
alla s*p*elonca lo *p*ortò di *p*eso III III 41, 6
fu *f*erito a tra*v*erso nella *f*acia III VI 31, 5,

a volte lo sviluppo è quello del chiasma: xy yx in versi spesso nettamente bipartiti:

Trasse la *s*pada e *s*prona lo afferanTe I I 90, 6
un Còr di *s*erpa *s*opra ala Coracia I IV 42, 2
pa*r* che l'a*r*ia se aCCenda e il Ciel int*r*ona I XX 19, 7
con *t*al Roina e con fuRoR co*t*an*t*o I XXIII 52, 2
*s*ino alla *s*palla RomPe e PaRte il *s*cudo I XXVIII 16, 8
nel'aspra roCCa e nel Cavato *sass*o II VI 31, 7
e *p*oco Fece el Ferro ala *p*ercossa III III 6, 2

e' tra la aPerta boca el colPo aPosta — III III 16, 3
non dete la PercOSSa SOPra al letto — III III 49, 1
e piedi ha Fuor di staFFa e 'l Freno ha perso — III VII 52, 4
per megio el scuDo lo diviDe e squarza — III VIII 40, 4;

o su uno schema alternato (xy xy):

Come un serpente per la Coda preso — I XXIII 38, 1
e' fiumi andaSSer nelo Inferno al baSSo — I XXIII 43, 7
né vinti faBri a Botta de martelo — I XXIV 9, 7
facean la Tera e 'l ciel TuTo sTremire — II XIV 56, 2
ma pele d'orSi e de cingiali indoSSo — II XVIII 45, 7,

oppure simmetrico (xx yy):

con l'urto aterra e con la SPada SPecia — I IV 45, 8
morte nel mondo e nelo InFerno il Foco — I XX 34, 8
soffiando il foco e Degrigando e Denti — II XI 29, 7
battendo e denti d'iRa e de fuRoRe — II XXX 11, 6
de una sPolia di serPe ha el busto armato — III I 59, 3
e il Collo e il Capo via tagliò di neto — III II 55, 8
facendo a forza il muSo Star diSteso — III III 15, 4
eCCoti l'orCo che nel poggio apare — III III 55, 3
per tuto intorno burFano e dalPHini — III III 60, 1
troNo e baleNo e fulgore di foco — III IV 17, 4
perse una staffa e aBandonò la Briglia — III VII 50, 8
quel fugie e sguincia e ponTo non asPeta — III VI 8, 7.

Ma forse più ricchi sono quei versi in cui l'allitterazione cade quattro volte assorbendo tutto l'endecasillabo verso sotto un unico suono (o due apparentati) guida:

tutto lo parte quel brando tagliente — I VI 6, 4
a quella bestia salta sopra al dosso — I IX 25, 1
tutta tremava, smorta e sbigotita — I XV 40, 7
ferirno al NeGro nel sberGo azarino — I XVI 34, 3

tra l'a*s*pre *s*pine e le *s*a*x*o*s*e *s*caglie I XXIV 12, 5
ca*d*e ala *t*erra la bes*t*ia incan*t*ata II IV 60, 6
seran *f*erite e *fi*amme e *f*oco e *f*erro II XIV 1, 8
ve*r*so Ost*r*eliche se d*r*izàr le schie*r*e II XIV 13, 8
ma, *t*u*t*o a un *t*Ra*t*o, *T*RancheRa lo *t*Ronca II XXVII 11, 7
*s*opra alla bal*z*a a cor*s*o pieno è mo*ss*o III III 47, 7
i*s*pe*z*a el *s*cudo e per la *s*palla pa*ss*a III IV 16, 1
che *t*u*tt*a quan*t*a gli s*t*or*d*ì la *t*es*t*a III V 8, 8.

Ci fermiamo a questo punto perché abbiamo l'impressione che il piano dell'analisi distributiva all'interno del verso sia meno rilevante rispetto al rapporto di questa figura con i meccanismi narrativi. E questo sembra essere un carattere costante nell'*Inamoramento de Orlando* anche in confronto col *Morgante* dove i rapporti tra forma del racconto e forma dell'espressione sono meno calcolati, dove esiste un fervore anche gratuito dell'espressività linguistica.

Pensiamo comunque che in generale il Quattrocento letterario, soprattutto nei piani meno esposti alla imitazione petrarchesca, quindi nell'epica ma anche in certa poesia idealmente *en plein air* come quella fiorentina di Lorenzo o di Poliziano, sia un terreno fertile allo studio dell'allitterazione, di un certo tipo di allitterazione che ha il suo tramite nella grana della voce, nella potenza espressiva della vocalità come questa che si è cercato di tratteggiare per l'*Inamoramento de Orlando*. Va da sé che questa predilezione appare una delle molteplici vie del recupero dell'antico nella cultura quattrocentesca. Ma per ora non abbiamo dati sufficienti da permetterci delle osservazioni generali. Nell'opera boiardesca l'elemento spaziale che ha così un grande rilievo: movimento e combinazione dei corpi, è strettamente legato al versante acustico della rappresentazione linguistica. I grumi più densi del racconto, lo stravolgimento violento della materia ad opera della forza guerresca, innescono una concertazione di suoni aspri ed è anche grazie a questo tessuto fonico, 'imitativo', che l'*historia* realizza pienamente le sue virtualità, che la successione delle immagini «acquista una sua propria eloquenza».[46]

46. Belting 1985, 43

Riferimenti bibliografici

Ankli 1993 = R. A., *Morgante iperbolico. L'iperbole nel «Morgante» di Luigi Pulci*, Firenze, Olschki.

Auerbach 1958 = E. A., *Camilla o la rinascita dello stile elevato*, in *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità e nel Medioevo*, trad. it., Milano, Feltrinelli 1974.

Baltrušaitis 1957 = J. B., *Aberrazioni: saggio sulla leggenda della forma*, trad. it., Milano, Adelphi 1983.

Barasch 1976 = M. B., *Gestures of Despair in medieval and early Renaissance Art*, New York University.

Baxandall 1978 = M. B., *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, trad. it., Torino, Einaudi 1978.

Beccaria 1975 = G. L. B., *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Torino, Einaudi.

Belting 1981 = H. B., *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter*, Berlin, Gebr. Mann Verlag.

Belting 1985 = H. B., *Giovanni Bellini. «La pietà»*, trad. it., Modena, Panini 1996

Bigi 1998 = E. B., *Attualità del Boiardo*, in Matarrese-Anceschi 1998, pp. 23-41.

Brambilla Ageno 1955 = F. B. A., *Scelte linguistiche e reazione antiletteraria nel «Morgante»*, in LI, VII, 113-29.

Chastel 1964 = A. C., *Arte e umanesimo a Firenze*, Einaudi, Torino.

Chastel-Klein 1969 = P. Gauricus, *De Sculptura*, a cura di A. C. et R. K., avec un groupe de travail de l'Ecole Pratique des Hautes Etudes, Genève-Paris, Droz.

Cordier 1939 = R. C., *L'allitération latine. Le procedé dans l'«Enéide» de Virgile*, Paris, Vrin.

Defradas 1963 = J. D., *Physionomical theory of renaissance heroic portraits*, in *Renaissance and Manerism. Studies in Western Art*, Princeton University, t. II, pp. 53-69.

Dogana 1990 = F. D., *Le parole dell'incanto. Esplorazioni dell'iconismo linguistico*, Milano, Angeli, pp. 207-225.

Donnarumma 1997 = R. D., *Storia dell'«Orlando Innamorato». Poetiche e modelli letterari in Boiardo*, Lucca, Pacini-Fazzi.

Gombrich 1960 = E. H. G., *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, trad. it., Milano, Feltrinelli 1963.

Gombrich 1985 = E. H. G., *Momento e movimento nell'arte*, in Id., *L'immagine e l'occhio*, trad. it., Torino, Einaudi, pp. 37-63.

Heinemann 1993 = E. A. H., *L'art métrique de la chanson de geste. Essai sur la musicalité du récit*, Genève, Droz.

Heuzé 1985 = Ph. H., *L'image du corps dans l'oeuvre de Virgile*, Rome, Ècole française de Rome.

Matarrese-Anceschi 1998 = T. M. -R. A. (a cura di) *Il Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento* (*Atti del convegno internazionale di studi. Scandiano – Modena – Reggio Emilia – Ferrara, 13-17 settembre 1994)*, Padova, Antenore.

Matarrese 1996 = T. M., *La similitudine nell'«Orlando Innamorato»: il gioco della variazione*, «Schifanoia», 17/18, pp. 7-27.

Matarrese c. s. = T. M., *Figure foniche dell'«Inamoramento de Orlando»*, in corso di stampa nella miscellanea per B. Mortara Garavelli.

Ménard 1969 = Ph. M., *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Age*, Gèneve, Droz.

Mengaldo 1963 = P. V. M., *La lingua del Boiardo lirico*, Firenze, Olsckhi.

Praloran 1988 = M. P., *Forme dell'endecasillabo e dell'ottava*, in M. Praloran-M. Tizi, *Narrare in ottave. Metrica e stile dell'«Innamorato»*, Pisa, Nistri-Lischi.

Praloran 1990 = M. P., *La battaglia di Montealbano nell'«Orlando Innamorato»: analisi di alcune tipologie del discorso epico*, in Id., *«Maraviglioso Artificio». Tecniche narrative e rappresentative nell'«Orlando Innamorato»*, Lucca, Pacini-Fazzi, pp. 103-46.

Praloran 1998 = M. P., *«Lingua di ferro e voce di bombarda». La rima nell'«Inamoramento de Orlando»*, in Matarrese-Anceschi 1998, pp. 861-907.

Praloran 1999 = M. P., *La rappresentazione dei duelli singolari*, in Id., *Tempo e Azione nell'«Orlando Furioso»*, Olschki, Firenze, pp. 77-126.

Ringbom 1965 = S. R., *Icon to Narrative. The Rise of the Dramatic Close-up in 15th Century Devotional Painting*, Abo University.

Roiron 1908 = F. R., *Étude sur l'imagination auditive de Virgile*, Paris, Vrin.

Sangirardi 1998 = G. S., *La Commedia di Orlando (dantismo, enfasi, pluritonalità) nello stile dell'«Orlando Innamorato»*, in Matarrese-Anceschi 1998.

Tissoni Benvenuti-Montagnani 1999 = M. M. Boiardo, *L'inamoramento de Orlando*, a cura di A. T. B. -C. M., Milano-Napoli, Ricciardi.

Tissoni Benvenuti 1998 = A. T. B., *Sul testo dell'«Inamoramento de Orlando»*, in Matarrese-Anceschi 1998, pp. 923-42.

Woelfflin 1881 = E. W., *Über die allitterierenden Verbindungen der lateinischen Sprache*, in Sitzungsberichte der philosoph. - philolog. Classe der Königl. bayer. Akad. der Wissenschaft zu München, II.

VALENTINA GRITTI

«CHI MI DARÀ LA VOCE E LE PAROLE...?» FORME DEL PARLATO ED ELEMENTI DISCORSIVI NELL'*INAMORAMENTO DE ORLANDO*

Premessa

L'elaborata complessità della tecnica narrativa dell'*Inamoramento de Orlando* ha indotto la maggior parte degli studiosi a vedere il narratore delle gesta di Orlando come una specie di "mago" che manovra le fila del racconto, recitandolo e commentandolo, in una cornice che riproduce all'interno della finzione romanzesca le *séances* dello spettacolo canterino.[1] In un articolo di qualche anno fa Denise Alexandre Gras, aveva proposto la suggestiva ipotesi che il narratore fosse un buffone o un cantastorie di corte, perché si presenta "in un atteggiamento subalterno, servile tipico non dei canterini, ma dei buffoni di corte".[2] Se è indubbia l'appartenenza del narratore all'*entourage* della corte estense, non lo è il fatto che si tratti di un buffone; si potrebbe pensare invece ad un cortigiano che per l'occasione veste i panni del cantastorie, prova ne sia quel passo del poema, in cui l'incerta fortuna dell'uomo di corte è descritta

1. Praloran parla di "un narratore 'testimone' che 'chiama' e sollecita la partecipazione emotiva del pubblico [...] e di un narratore 'mago' che impone rapide svolte, improvvisi rovesciamenti, nello sviluppo della storia, disorientando l'orizzonte d'attesa tradizionale del pubblico" (Praloran 1994, 248). Per il testo mi sono servita di Matteo Maria Boiardo, *L'inamoramento de Orlando*, a cura di A. Tissoni Benvenuti e C. Montagnani, 2 voll., Milano-Napoli, Ricciardi, 1999.

2. Alexandre-Gras 1978, 11.

con una partecipazione che non lascia dubbi sull'esperienza di chi la propone.[3]

Se Boiardo espone, dunque, la materia del poema fingendo uno spettacolo nel suo svolgersi, è possibile ricostruire la voce del narratore, il luogo e il momento della recitazione dagli accenni interni al racconto.[4] L'esibizione del cantastorie, nel momento stesso in cui trasmette il messaggio poetico a chi ascolta, viene così ad essere "il luogo emozionale in seno al quale il testo vocalizzato diventa arte".[5] Per questo nel poema la voce di chi recita si preoccupa di rendere significanti tutti gli elementi del testo, per mettere in risalto l'azione e dare espressione all'intenzione persuasiva. Il ripetitivo rivolgersi al pubblico, per ingraziarselo (I I 1, 1-5; XV 1, 1; XXII 62, 6-8; XXIX 56, 6-8; II V 1, 1-2; VIII 2, 1-3; III I 2, 7-8), per richiamarne l'attenzione, per scusarsi dell'eccessiva lunghezza della narrazione (II XI 58, 6-8; XXIII 78, 5-8); e la partecipazione degli ascoltatori con domande (II XXIX 12, 3), con manifestazioni d'impazienza (I I 1, 3; II X 57, 1; XI 58, 7-8) o di piacere (II XXVII 2, 5-6; III IX 1, 1-2), sono tutti segnali di un dialogo continuo: il pubblico di cortigiani in ascolto recepisce il testo secondo la mediazione soggettiva del cantastorie e il suo *modus dicendi*.[6] Il narratore dell'*Inamoramento de Orlando* è, dunque, un'affabulatore; il suo timbro costituisce il corpo del racconto. E sono, quindi, funzionali alla recitazione dello spettacolo gli accenni alle *défaillances* della voce, secondo il tradizionale *topos* della "falsa modestia", nel

3. *Inamoramento de Orlando*, II IX 1-2. Ho approfondito il tema dei rapporti fra narratore e pubblico in *L'Inamoramento de Orlando: dallo spettacolo al romanzo*, tesi di Ph. D. discussa alla McGill University di Montreal, 1997, ora in corso di rielaborazione. Ma già Bruscagli 1989, 18 aveva insistito sull'esigenza di porre attenzione sul rapporto che si instaura tra cornice e racconto, "sulla finzione di oralità che governa il racconto dell'*Innamorato*" (e precedentemente Bruscagli 1983).

4. Gritti 1998.

5. Zumthor 1990, 299.

6. Il racconto dell'*Innamoramento de Orlando* si presenta come un esempio di quel "théâtre-conte" descritto da Ubersfield 1981, 188-89 come forma teatrale spontanea in cui è presupposto un rapporto diretto tra emittente e destinatario. Questo tipo di teatro prevede una partecipazione attiva del pubblico e uno scambio continuo di ruoli da parte del cantastorie, che di volta in volta assume il ruolo del narratore oppure dei vari personaggi; una mimica limitata all'indicazione di gesti caratteristici e al cambiamento di voce, senza l'aiuto di costumi, trucco o maschere; e infine una connivenza immediata tra attore e pubblico tale per cui è presupposta già la conoscenza del messaggio e dei codici impiegati da parte degli spettatori (cfr. anche Bogatyrev 1971, 17-30).

suo esaurirsi ("Ma io già, bei signor, la voce ho spenta, \ Né ormai risponde al mio canto soave", II XIII 66, 4-5; "Hor l'aspro assalto che di sopra ho deto, \ [...] \ Se rinovò sì crudo e sì feroce, \ Ch'io temo ch'al contar manchi la voce", II XXX 62, 5-8) o nella sua inadeguatezza ("Lingua di fero e voce di bombarda \ Bisognarebe a questo raccontare", II XXIV 10, 1-2).[7]

Inoltre, se si prende in esame la parola *voce* nella narrazione, si noterà che in molti casi gli aggettivi o gli avverbi che l'accompagnano possono indicare il tono auspicato per impostare l'interpretazione dei personaggi: basso ("*in bassa voce*" I III 70, 5; XIX 12, 7; "*con parlar basso e voce dolente*" II VIII 50, 6; "*con voce bassa*" xii 53, 6), sommesso ("*con sommessa voce*" I XXVII 53, 5), soave ("*con voce suave*" I XVIII 34, 2; "*con parole suave e con tal voce*" III VII 18, 7), puro ("*e con parlar cortese e voce pura*" I XXIV 19, 2), aspro ("*con aspra voce e con parlare altiero*" I XX 11, 8; "*con voce aspra e minaciante*" I XXVII 3, 2), alto ("*ad alta voce*" I VII 50, 4; X 48, 8; XV 33, 4; XIX 50, 6; XXII 4, 2; XXVIII 3, 8; II XV 22, 4; XXVIII 21, 6; III I 11, 1; VI 33, 8; "*con alta voce*" I IX 59, 1; "*con gran voce*" I XVI 5, 8; II III 55, 7), forte ("*Sí forte in voce singiociva*" III III 26,7), tonante ("*con voce tonante*" II XXVIII 16, 3). In pochi altri casi si descrivono, invece, la stanchezza delle voci dei personaggi ("*la voce stanca*" I VI 16, 6), l'affanno ("*con voce affannata*" I XII 52, 8), la scioltezza ("*Con parlare alto e con voce dissolta*" II I 60, 6).

La ridondanza

Considerando, dunque, il poema di Boiardo come finzione di uno spettacolo affabulatorio, vi si dovrebbero rintracciare elementi "orali" o dello stile del parlato, quali, oltre alla possibilità di riferimento a conoscenze condivise (in questo caso i personaggi dell'epica carolingia), l'uso di indicatori di riformulazione o di strategie di cortesia, l'impiego di connettivi e di particelle modali, o, infine, la tendenza alla ridondanza con ripetizioni lessicali invece che pronominali e l'uso massiccio di "fatismi".[8]

7. Sul *topos* della "falsa modestia" Curtius 1992, 97-100.

8. Per una classificazione dello stile del parlato cfr. Bazzanella 1994. Per un'analisi delle formule di partecipazione emotiva cfr. Cabani 1988.

La forma prevalentemente paratattica, costituita da proposizioni coordinate per asindeto o grazie a connettivi quali *e*, *ma*, *poi*, *insomma*, aiuta, in effetti, a creare nelle ottave una scorrevolezza che, se si immagina accompagnata dalla gestualità e dall'intonazione del cantastorie, sembrerebbe agire sullo svolgersi della trama narrativa.[9] Non v'è dubbio che soprattutto nei proemi e nei discorsi di tono elevato dei personaggi siano presenti periodi più elaborati, ma in questa sede si vuole prestare attenzione all'importanza che la coordinazione sintattica legata alla ripresa lessicale assume nel contesto discorsivo come forma di oralità affabulatoria basata sulla ridondanza.[10]

Questa tecnica permette di recuperare di volta in volta il filo del discorso. Per esempio, la pausa forte dovuta alla ripetizione ad inizio d'ottava dell'ultima parola della strofa precedente (*coblas capfinidas*) è utile sia alla progressione del racconto sia alla realizzazione di un gioco d'azione comunicativa, in cui il destinatario è ogni volta invitato a soffermarsi sul particolare del racconto, a memorizzarlo e ricondurlo senza fatica alla vicenda generale:[11]

> Lui, ch' è orgolioso et ha superbia molta,
> Lassa quel tronco et al Baron *si volta*.
>
> *Vòltassi* quel salvagio forïoso
> A Brandimarte per saltargi adosso (I XXIII 16-17);

> Ma 'l Conte ciò non cura e 'l brando *mena*.
> *Mena* a doe man il Conte e non s'aresta (II IV 60-61).

9. "La tendenza alla fuga dall'ipotassi e l'organizzazione insistentemente paratattica del periodo", che Mengaldo 1963, 148 considera un aspetto saliente della sintassi boiardesca degli *Amorum Libri* si rintracciano nel poema come contrassegno sintattico funzionale ad una narrazione che aggiunge immagini ad immagini, episodi ad episodi in accumulazione ed intersezione degli uni con gli altri.

10. Come ha accennato Limentani, 1962, XXVII-XXVIII, nel linguaggio dei cantari le riprese di parole adempiono ad un esplicito intento stilistico ed espressivo, pur non costituendo in molti casi un aiuto alla memoria del canterino, mentre nel poema di Boiardo sono elementi di ridondanza espressiva tesa a creare in continuazione legami dialogici tra narratore e pubblico, "con una funzione connettiva ben più marcata di un semplice sommario e soprattutto aperta ad implicazioni emozionali ed enfatiche che accentuano la continuità tra le singole fasi della ricezione" (Praloran 1988, 204).

11. Tissoni Benvenuti 1991, 281-93.

Nelle riprese con variazione verbale, un'azione viene presentata nel suo svolgimento secondo due prospettive diverse, l'una immediatamente successiva all'altra, in modo che non possa sfuggire neppure il minimo mutamento:

Gionge nel scudo, che è ben forte e fino,
Ma tutto quanto pur l'*ebbe a passare*.
Usbergo e maglia tuto *ebe passato* (I VIII 20);

Tuta turbosse e *posesi a fugire*.
Fuor dela porta *fogì* per il piano (II IV 26-27);

Batendo a sé le spale e tuto 'l dosso.
Piangendo *se battea* quella tapina (II IX 5-6);

Smontano al piano e lasciano e ronzoni.
Smontati tuti e tre (come io vi disse) (III VII 16-17).

La tecnica della ripresa canterina viene reinterpretata dal narratore in un'affabulazione che nasce dall'impiego di alcune figure tipiche della ripetizione come l'anadiplosi, l'allitterazione, l'anafora, la paronomasia, il chiasmo, il poliptoto, per cui il cambiamento di posizione di alcuni elementi in proposizioni successive, secondo il principio della "variatio" e dell'"amplificatio" e, come si è visto, talvolta grazie alla tecnica delle *coblas capfinidas*, assume spesso la forma della topicalizzazione, richiamando l'attenzione sul particolare ripetuto:

Soffia per ira e *per paura* geme;
Nulla di sé, ma *dela dama teme*.
Egli avea *dela dama gran paura*,
Ma *di sí stesso temeva nïente* (I XV 41-42);

Voltossi *il fio de Amon come un serpente*.
Comme un serpente per la coda preso (I XXIII 37-38);

De *Bramador* lo fece *Brandimarte*.
Nome avea *Bramador* essendo infante
Quel *Brandimarte* che hor era pregione (II XIII 36-37);

Come fosser quei dui *de inferno ussiti.*
Sì come dui demonii del'Inferno
Fossero ussiti sopra dela terra (II XV 2-3);

Dolcie nel gusto e dentro *al cor amara,*
Perché *d'amor amar il cor accende* (II XV 58-59);

Che *in poco d'hora fôr tutti dispersi.*
Le bestie fôr disperse in poco d'hora (III II 15-16).

L'introduzione di elementi nuovi e di sinonimi unita alla ripetizione di termini dell'enunciato precedente porta ad un'aggiunta di particolari e ad una messa a fuoco che accompagna verso una percezione più chiara e limpida dell'azione, come se procedendo da lontano ci si avvicinasse sempre più:

Stava a lor sopra *un vechio maladeto,*
Ad una tana nel monte nascoso,
Che scoprìa tutto quel boscheto ombroso.
Era *quel vechio di mala semenza* (I XX 1-2);

Un d'essi in fronte *per un corno afferra.*
Con la sinistra man *nel corno il piglia* (I XXIV 35-36);

Prende le braccia e quelle *al fiume getta.*
Nel fiume le scagliò da megio miglio (III III 12-13).

Come avviene per il discorso orale, la coesione discorsiva del racconto si sviluppa in enunciati ritmici, strutturandosi in ripetizioni ed antitesi, in allitterazioni e assonanze facilmente rammentabili, che rallentano il flusso dell'informazione e creano un gioco di variazioni che attrae l'attenzione del pubblico.[12] L'uso ridondante della ripresa è, pertanto, un'aspetto non trascurabile della tecnica discorsiva del cantastorie perché facilita la

12. È proprio il gioco creato dalla *variatio* "in cui ha modo di esercitarsi la particolare abilità del poeta canterino, il quale nel riprendere e continuare storie già note ha cura di non ricalcarle pedissequamente", che rende la ridondanza effetto non negativo nella ricezione del racconto (Matarrese 1997, 7; v. anche Ong 1986).

pressione sul pubblico e manifesta, a livello testuale, il continuo interscambio tra i due poli della comunicazione.[13]

La deissi

Come soggetto parlante, il narratore adopera alcuni indicatori discorsivi, che esprimono in modo implicito lo spazio e il tempo dello spettacolo e creano una spazialità e una temporalità funzionali alla rappresentazione del racconto. Dimostrativi, avverbi, aggettivi e loro correlati, che "si definiscono solo in rapporto alla situazione di discorso dove sono prodotti, cioè sotto la dipendenza dell'*io* che vi si enuncia", vengono impiegati per organizzare le relazioni spazio-temporali attorno al pubblico ed assunti all'interno del racconto per dare spessore rappresentativo alla narrazione e al dialogo dei personaggi.[14] Nel poema si possono riconoscere due diversi piani spazio-temporali, l'uno definito e visibile (lo spazio e il tempo dello spettacolo), l'altro che sembra annullarsi nella pluralità dilatata ed illimitata degli spazi e della durata temporale dei singoli episodi.[15]

La forma temporale che governa la struttura compositiva dell'*Inamoramento de Orlando* può offrire una chiave di lettura per capire il funzionamento della deissi all'interno del poema. Il tempo della rappresentazione è vissuto dal pubblico in costante contemporaneità alla realtà in cui si trova a vivere.[16] Ribadito ad ogni fine ed inizio di canto il presente dell'affabulazione, che indica il momento dell'enunciazione e della reci-

13. Si deve comunque tener presente che la funzione di ridondanza discorsiva della ripresa non è che elemento marginale rispetto a quella principale di strategia narrativa ampiamente descritta da Praloran 1990.

14. Benveniste 1971, 315. Anche Bertinetto 1981 10 vede la possibilità di leggere nel testo letterario un ventaglio d'impiego piuttosto ampio di indicatori linguistici: i deittici per esempio, "non sono decodificati nel modo consueto; *io*, *qui*, *ora* possono essere continuamente reinterpretati rispetto a nuove coordinate interpersonali e spazio-temporali".

15. Nota Praloran 1990, 57 che "i segnali di durata hanno per l'autore dell'*Innamorato* un valore più drammatico che cronologico [...] e le storie sono costruite su un tempo soggettivo e soprattutto elastico, che permette di accordarle con altre apparentemente diversissime, restringendole e allungandole".

16. Basti ricordare l'interruzione del terzo libro motivata da un evento storico contemporaneo agli spettatori del poema, la calata delle truppe francesi guidate da Carlo VIII nel 1494 (III IX 26).

tazione, è il presente della vita di corte. Parlare, dunque, del presente come di *tempo scenico* all'interno del poema significa manifestare "la coincidenza del tempo della rappresentazione con il tempo degli spettatori", ricordando che "diversamente dal tempo narrativo che è il tempo della *fabula*, il tempo teatrale si pone ad un livello più vicino alla realtà".[17] E come enunciato performativo, il presente è anche il tempo che fornisce l'appoggio all'indicalità deittica del dialogo tra cantastorie e pubblico costellato, appunto, da continui *so*, *dico*, *conto*, *confesso*, *non vi maravigliati*, *ascoltati*, *lassamo*, *tornamo*, *bisogna dir*, *ad ascoltar vi aspetto*, *stati ad odir*, ecc., espressione dell'azione in corso, il recitare (secondo lo stile dei cantastorie di piazza).

C'è poi un altro tipo di presente, quello in cui il commento estemporaneo dell'azione narrata viene espresso prevalentemente da una successione di presenti, che da l'impressione di un'assenza di temporalità, inducendo l'ascoltatore a non percepire "né uno stacco rispetto al momento dell'enunciazione, né una frattura cronologica fra un verbo e l'altro, benché il tempo continui a fluire incessantemente fra l'uno e l'altro evento".[18] È il presente "riportivo" di cui parla Bertinetto, che crea nell'accostamento con il presente performativo l'annullamento di qualsiasi stacco temporale, conducendo il pubblico all'impressione di vedere veramente l'azione. Qualche esempio può esser utile per capire come il passaggio dal presente performativo a quello riportivo (o viceversa) impedisca di sentire la differenza tra momento dell'enunciazione e momento del racconto e lo trascini *in medias res*:

Quel gran Re *cade* morto ala pianura,
Fùgieno i soi per la campagna aperta.
Ranaldo *mena* colpi a dismisura:
Non dimandar se il frappa con Fusberta (I IV 48);

17. Brusegan 1976, 35.

18. Renzi (et alii) 1988-1995, II 62-63. A questo in parte si ricollega l'affermazione della Lepschy 1988, 215 secondo la quale nel *Furioso* "troviamo tutta una serie di presenti che possiamo considerare di energia, di rappresentazione vivida, *ante oculos*, in cui l'azione viene presentata come se si svolgesse, qui e ora, sotto i nostri occhi (gli occhi del cantore e dei suoi ascoltatori, e con qualche complicazione, dello scrittore e dei suoi lettori i quali, hanno, di fatto, sotto gli occhi il testo scritto)".

Ma io *lasso* de dirli nel presente:
Pensati che ciascun forte se adopra.
Hor *tornamo* a dir del'altra gente:
Ben che la terra de morti se *copra*,
Quelle gran schiere non *sceman* nïente;
Par che lo Inferno li mandi di sopra,
Dapoi che sono occisi, un'altra volta,
Tanto nel campo *vien* la gente folta.

Fermi non *stano* e nove cavalieri,
Ma ver la roca *vano* a più non posso (I XV 14-15);

Hor *ascoltati* che strana novella!
La dama il drago morto in bracio *pilia*,
E con quel'*entra* in una navicella,
Corendo giù per l'aqua ala seconda,
E in megio 'l lago a ponto *se profonda* (II XII 60);

Volta e *rivolta*, e come avesse l'ale
Per tutto *agionge* el giovine reale.

La nostra gente *fugie* in ogni banda:
Non *è da dimandar* se avean paura,
Ché a ciascun colpo un morto a terra *manda* (III IV 17-18).

La differenza tra tempo del discorso, il presente dei continui commenti (*non dimandar, lasso, pensati, tornamo, par, ascoltati, dico, è a dimandar*), e tempo del racconto, in cui il presente è molto frequente anche là dove non è l'unico tempo (*cade, fùgieno, mena, copra, scieman, vien, stano, vano, pilia, entra, profonda, volta, rivolta, agionge, fugie, manda*), non si percepisce perché non vi è (apparentemente) scarto temporale. Ma l'impiego insistito del presente induce a percepire anche i tempi del passato nel loro valore aspettuale, in un gioco d'opposizione tra perfettività (l'azione nella sua durata limitata, sentita nel suo compiersi immediato o nel suo punto terminale) e imperfettività (l'azione nella sua durata illimitata, sentita come continuativa) che si traduce in un'insistita alternanza tra piano narrativo e piano presentativo.[19] Si veda qualche esempio in cui quest'alter-

19. Sul valore aspettuale dell'imperfetto, del passato remoto e del trapassato remoto: Ambrosini 1960-1961, Stussi 1960-1961 e Brambilla Ageno 1964. Per quanto riguarda, invece, la relazione tra piano narrativo e piano discorsivo cfr. Weinrich 1978.

nanza si realizza, nella narrazione al passato, attraverso l'improvvisa inserzione del presente "drammatico", che vanifica la sensazione del tempo, rendendo visibile l'azione agli occhi degli spettatori:

> Gionta che fu là dentro la dongella,
> Di farlo portar sopra ben *si spacia*;
> E poi che l'ebbe entro una sala bela,
> La cathena gli SCIOLSE dale bracia;
> E nulla per ancor li *favela*,
> Ma cepi e ferri dai piè li *dislacia* (I V 20);

> Ma lui già s'érra in piedi ridriciato,
> E *mena* il brando a cui non val diffesa:
> Il scudo de Dudon EBE SPECIATO,
> E *stracia* piastra e maglia ala distesa,
> E tuto il DISARMÒ dal manco lato,
> Ben che non fòsse a quel colpo altra offesa (II XIV 65);

> Mandricardo ERA in quella e il re Gradaso,
> Re Tibïano e sua figlia Lucina.
> Hora *se rompe* l'onda a gran fraccasso,
> E *mostra* un gregge tutta la marina,
> Un grege bianco, che se pasca al basso,
> Ma sempre *mugie* e sembra una ruina;
> *Stridon* le corde e il legno *se lamenta*
> Gemendo al fondo e par che 'l suo mal senta (III IV 3).

Guardando la sequenza temporale dei primi due esempi, si può notare l'uso aspettuale del passato remoto e del trapassato remoto, che evidenzia in un cambio di prospettiva la fulmineità dell'azione rispetto al presente "drammatico" (*spacia*, SCIOLSE, *favela*, *dislacia*; *mena*, EBE SPECIATO, *stracia*, DISARMÒ). Mentre nell'ultimo caso il presente della vicenda viene introdotto, in uno zoom da lontano a vicino, da quell'imperfetto "fantastico", che, da tempo dello sfondo, si fa valore d'indefinito per creare l'evento immaginato (*era*, *se rompe*, *mostra*, *mugie*, *stridon*, *se lamenta*). L'analisi dell'interazione tra il presente dell'enunciazione e quello della narrazione mira a mostrare la funzione deittica e discorsiva di questo tempo. Si tenga comunque presente che nell'*Inamoramento de Orlando*,

opera di notevole complessità strutturale e stilistica, il valore dei tempi non risponde unicamente a questa valenza. Vi si possono naturalmente individuare altre istanze, non ultima la forte influenza del presente dell'epica classica latina (a sua volta debitrice di quello performativo dell'epica rapsodica omerica).[20]

Ma a fondamento della rappresentazione sta anche un altro tempo: il futuro, impiegato nei passi in cui il cantastorie si rivolge direttamente al suo pubblico, in prevalenza negli epiloghi, qualche volta nei proemi e nei trapassi narrativi. L'uso del futuro, nell'*Inamoramento de Orlando*, è soprattutto deittico, affiancandosi al tempo principale del discorso (il presente) in un rapporto che dà forma all'impeto verso l'*a venire* (la marca drammatica del futuro).[21] Il pubblico viene, infatti, attratto dalle parole del cantastorie in un clima d'aspettativa verso gli episodi successivi che lo spinge a tornare ad ascoltare:

Et *odereti* i gesti smisurati (I I 1);

Vedriti come l'un l'altro ribuffa (I III 81);

Ma la bataglia che ora è comenciata
Serà crudel e longa e smisurata (I VI 69);

Nel'altro *avriti*, se tornati a odire,
De il duca Astolpho un smisurato ardire (I IX 79);

Poi lo *odirete* nel canto presente (I XIV 5);

Il terzo *ascoltareti* un'altra volta (II XXXI 48);

Come tornando *poterete odire* (III I 66).

20. Per un'ampia analisi dei tempi nel poema cavalleresco v. Praloran 1999.

21. Ricorda la Ubersfield 1978, 222 che all'interno del discorso teatrale tutti i sintagmi temporali indicano un funzionamento particolare del tempo, per cui "la fréquence relative des uns [futuri] et des autres [passati] dans le système nécessairement au présent du texte dramatique indique un rapport précis au temps: ainsi le futur marque l'urgense, la propulsion vers l'avenir". Anche Zumthor 1972, 293 aveva constatato un uso analogo del futuro (in rapporto al passato, però) nel canto narrativo.

In molti casi all'impiego deittico si affianca un'altra funzione, che enfatizza la volontà e l'intenzione del cantastorie di eseguire l'azione indicata dal verbo, soprattutto se messo in opposizione al presente più vicino (come nell'ultimo esempio):

Como ala iostra poi ve *avrò a contare* (I I 10);

Et io *vi narrarò* nel'altro canto (I IV 89);

Ma poi *vi contarò* di passo in passo (I VI 54);

Ma poï *vi dirò* comme andò il fatto (I VIII 64);

E dolcemente *canterò* de amore (I XII 1);

Poi di Renaldo *tornarovi a dire* (I XV 60);

Deman *lo conterò*: *fati* ritorno! (II XIV 68);

Nel'altro canto *vi virò contando* (II XX 60);

Più non *dico* hora: el grave incanto e rio
Farò palese e l'aventura strana (III VI 57).

La strategia persuasiva impiegata per avvincere gli spettatori si avvale, dunque, del futuro di "fatismi" come *contare*, *dire*, *racontare*, ecc., per manifestare la promessa di proseguire il racconto e per gettare il ponte di collegamento tra il momento della rappresentazione, il presente, e la nuova seduta dello spettacolo, il prossimo presente.[22]

Nella convergenza fra i due sistemi testuali, tra la cornice e il racconto, il presente, come si è già accennato, funge da punto di riferimento per la deissi. Keir Elam, parlando del "livello deittico-indicale-performativo come della infrastruttura specifica del teatro, sia nel testo che nell'eventuale *performance*", individua nel meccanismo innescato dagli indicatori

22. "In un modo o nell'altro, una lingua distingue sempre dei 'tempi'. [...] Ma la linea divisoria è sempre una referenza al 'presente'. Ora, questo 'presente', a sua volta, come referenza temporale non ha che un dato linguistico: la coincidenza dell'evento descritto con la situazione di discorso che lo descrive" (Benveniste 1971, 315).

deittici il motore dell'azione teatrale, in modo che "tutto prende le mosse dall'*io* collocato in un *qui*, che è solo secondariamente un *adesso*, cosicché lo spazio (*qui*) rimane, mentre il tempo (*adesso*) è sempre trasformato".[23] Nel poema il tempo e lo spazio dello spettacolo vengono continuamente creati dalla trasformazione, potenzialmente infinita, della deissi in rapporto attivo con i verbi performativi del presente. Legati al presente sono, infatti, tutti gli indicatori deittici che individuano il tempo in cui avviene l'atto enunciativo scandito dall'uso degli avverbi *ora*, *adesso*, *mo'* e dalla locuzione *nel presente*:

Hora voglio a Renaldo ritornare (I IX 11);

Hor ascoltati il fàto tutto a pieno (II VIII 3);

Ma *nel presente* io lascio sua bataglia (I IV 58);

Ma io lasso de dirli *nel presente*:
Pensati che ciascun forte se adopra.
Hor tornamo a dir del'altra gente (I XV 14);

Più *nel presente* non voglio cantare (II VII 63);

Sua guarnison (di cui *mo'* se ragiona) (III II 27);

E tanti Re che *adesso* non vi narro (I IV 24);

Ma torno *adesso* al figlio di Melone (II XVIII 5).[24]

Ma nel poema si trovano anche indicatori deittici che definiscono il tempo "in modo negativo" rispetto al momento dell'enunciazione. Il lasso di tempo che queste locuzioni avverbiali richiamano, è percepito in modo indeterminato; perciò, pur essendo segnali dello scorrere del tempo, questi indicatori contribuiscono a creare o sopire quel senso d'attesa messo in atto dall'abilità oratoria del cantastorie:

23. Elam 1978, 97.

24. Si vedano anche I III 51, 6; I III 55, 3; I III 68, 3; I IV 13, 6; I IV 57, 6; I VI 1, 5; I X 7, 7; I XVI 31, 8; I XX 20, 5; I XXI 37, 8; I XXIV 3, 5; I XXIV 12, 3; I XXV 61, 5; I XVI 60, 4; I XX 37, 5; I XXI 37, 1; I XXVI 64, 5; II II 51, 8; II III 16, 5.

Io ve contai *pur mo'* che in Barcelona (I IV 59);

E *pur mo'* vi narrai *poco davante* (II VIII 3);

Ma l'altra, di cui *mo'* vi ebe a contare (II IX 9);

Poi lo odirete nel canto presente (I XIV 5);

Poi vi dirò comme quella dongiella
Medicò Brandimarte e con qual guisa (I XX 37);

Et io vi contarò *questo altro giorno* (I XIX 65);

Non fo di quel valor o quela estima
Qual fo quel'altra ch'io contava *in prima* (II XVIII 2).

Anche il luogo in cui si trovano il cantastorie e gli ascoltatori, pur non essendo descritto diffusamente, viene suggerito ed assume una tridimensionalità grazie agli avverbi locativi e agli aggettivi dimostrativi. Per esempio, gli avverbi *quivi*, *qua* permettono di creare dei punti e delle distanze "definendo" lo spazio:[25]

Hor bei signor, io vi lasso al presente,
E se voi tornareti *in questo loco*,
Dirò questa bataglia dove io lasso,
Che un'altra non fo mai di tal fracasso (I XXVI 64);

Voi che ascoltando *qua* sedeti ad agio! (II VIII 63);

Ma voi, che *qua* d'intorno m'ascoltati (II XIII 2);

Qua troverai un altro paradiso (III IX 3).

Il pubblico vive proprio nell'indicalità del cantastorie che usa i pronomi deittico-performativi per descriverne la presenza nello spazio:

25. Dato che "il sistema deittico spaziale dell'italiano standard individua un luogo in relazione al luogo del solo parlante" (Renzi et alii 1988-1995, III 270), si può dedurre che i concetti di vicinanza (*quivi*, *qua*) e lontananza dipendono dalla valutazione che il narratore ha del luogo in cui si trova.

E vòl che *a voi d'intorno* io rinoveli (II XX I);

Onde io chiegio a *voi che siti intorno* (II XXXI I);

Ma *a voi che intorno* odeti questa historia (III VIII I);

Degni ne son *costor* che *intorno* ascoltano (III IX I);

Sì che cantando *a questi* sodisfacia (III IX 3).

Si immagina dunque una disposizione del pubblico "a semicerchio" che richiama quella che l'uditorio assume nello spettacolo di piazza, come è descritta da Pellegrino Prisciani nel trattato *Spectacula*: "perché nui vedimo se se predica on in piaza, on in qualche altro aperto loco, immo qualche fiata ad un tracto si vede in piaza tri et quatro zarmaduri, cavadenti, cantori de gesta et le brigate *adunarseli atorno, tuti in forma circulare*, senza, como ho dicto, che loro li ponano altra fantasia et consideratione".[26]

Ma una presenza massiccia di deittici si ha anche all'interno del racconto (in particolare nei dialoghi dei personaggi): la deissi, sostituendosi al codice visivo, assume una forte *iconicità* verbale, un po' come avviene nel teatro elisabettiano che, in assenza di scenografia, crea lo scenario dalle parole dei personaggi. Lo sforzo di "indicare" dall'interno del dialogo il contesto, si realizza affiancandosi, o addirittura sostituendosi, alla descrizione dell'azione nel racconto. L'uso della deissi come appoggio alla narrazione si avvicina a quel modulo a legame anaforico che Testa riscontra nelle novelle del '400 in cui "il rapporto tra discorso autoriale e discorso del personaggio si definisce, attorno al nucleo deittico, nei termini di una sorta di contiguità, su cui risaltano le differenze di statuto epistemico tra il narratore, il personaggio parlante e i suoi interlocutori".[27] In questo caso, nella gestualità, offerta dalle parole dei personaggi al narratore che le riporta, viene descritta la deissi spaziale e reso visibile l'ipotetico spazio del racconto:

26. Prisciani (ed. Aguzzi Barbagli), 48.
27. Testa 1996, 141.

Ma *questa man* ti giuro e *questo bracio*,
E *questo cor* che nel pecto mi sento (I III 57);

Eccolo quivi, in ponta a questa spada! (I V 44);

Questa è mia dama, che robata m'hai (I XXV 19);

Tu, se te piace, andrai *contra a lui* prima,
Questo sarà il secondo, *io* sarò il terzo (I XXVI 19);

O *questa o quella*, ch'io non ne do cura (II VI 58);

Veddi *qua* tante gente peregrine (II VIII 55);

Là se combate, e sono anche ale mani. (III VIII 17);

Pur che io potesse dar *a questo* un baso (III VIII 65).[28]

Nel caso in cui, invece, si abbia un'integrazione al racconto necessaria alla comprensione dell'azione, si ha una forma di "deissi slegata", costituita da "forme indicali che non trovano risoluzione nel contesto narrativo: l'oggetto del gesto di riferimento è introdotto in maniera diretta e senza controlli, anticipazioni o successive esplicitazioni, dal solo discorso del personaggio".[29] Negli esempi la deissi interna al dialogo dei personaggi "indica" in modo diretto il contesto spaziale assumendosi quel ruolo descrittivo che invece dovrebbe essere di pertinenza della narrazione:

Seguiva poi parlando una dongiela,
La qual di doglia in viso parìa morta
E cossì scolorita era ancor bela.
Costei parlava al Conte in voce scorta:
– Se trar ce vòi *di questa pregion fela*,
Convien gir, o Baron, *a quela porta*
Che di smiraldi e de diamanti pare:
Per altro loco non potresti entrare.

Ma non per senno, forza, o per ardire,

28. Altri esempi si possono vedere in I XXVI 20,2; I XXVI 31, 7; II III 19, 5; II IV 4, 4; II IV 5, 1; II IX 23, 3; II IX 32, 3; II XII 47, 7; II XII 50, 2; II XII 50, 5.
29. Testa 1996, 143.

Non per menaze, o per parlar soave
Potresti *quela pietra* far aprire
Se non te dona Morgana la chiave (II VIII 53-54);

E cavalier, ch'avean molto disire
Di passar oltra e prender suo viagio,
La rengratiarno di tal proferire
E travargarno el fiume a quel passagio.
Disse la dama nel lor dipartire:
– Dal'altro lato si paga il pedagio,
Né mai *de quindi* ussir se può, se prima
A quella roca non saliti in cima.

Perché *questa aqua che qua giù discende,*
Vien da doe fonte da *quel pogio altano*
E dal'un lato al'altro se distende
Tanto che cingie intorno *questo piano,*
Sì che ussir non si può chi non ascende
A far prima ragion col castellano,
Ove bisogna aver ardita fronte.
Eccovi lui, che fuor esce del ponte. – (II IX 53-54).

Nei due esempi seguenti la deissi ingloba anche una relativa restrittiva, che ha il compito di rivelare parte del contesto spaziale in cui si trova il personaggio parlante, precisando un riferimento spaziale non menzionato prima:

Era un gran bosco, ben folto d'abeti,
Dove un gigante, ch'era malandrino,
Stava *nel ponte che là giù vedeti* (II II 39);

La dama disse a lui: – Baron pregiato,
Usir *de quindi* alcun mai non se vanta
Se *la biada che vedi in ogni lato*
Prima non tagli, e si *la verde pianta,*
Qual vedi in megio a quel campo felice,
Prima non schianti in fin dalla radice. – (III II 11).

Come si è accennato, il cantastorie si serve di espressioni deittiche anche come strategia rappresentativa dell'azione, indicando dei punti o delle aree nello spazio. Il "riferimento ostensivo", in questi casi, si rea-

lizza nell'uso delle locuzioni avverbiali *di qua di là* e *or qui or là* (moduli molto comuni del genere canterino, in più di qualche caso tributo dell'archetipo dantesco: si ricordi il famosissimo «di qua, di là, di giù, di su li mena», *Inf.* V 43), che, presenti soprattutto nelle descrizioni delle battaglie, permettono una spazializzazione delle azioni:

Di qua, di là, quanto più può il dimena (I I 50);

Hor qua, hor là la piacia tutta tiene, (I II 33);

L'un va *di qua, di là* l'altro Barone (I XI 21);

Qua verso il mare e *là* verso il diserto (II III 17);

Qua par che l'unda al ciel vada di sopra,
Là che la terra al fondo se discopra (II VI 12);

Qua vede un brazo e *là* megia una testa,
Colà vede una man co' denti monca (III III 50);

Chi *qua* chi *là* per quel campo cascava (III VI 8);

Mo' qua mo' là, scorendo per le mura (III VIII 7).[30]

Ma una posizione speciale nell'eloquio del cantastorie possiede *ecco* (*eccoti*, nella forma toscana con dativo etico).[31] Di derivazione biblica e dantesca, quest'avverbio si trova quasi sempre in posizione iniziale, associando ad una funzione demarcativa il valore presentativo, d'avvio di un nuovo episodio o d'introduzione di un nuovo personaggio:[32]

30. Si vedano anche I XXIV 52, 1; II I 33, 1; II II 55, 2; II III 5, 7; II VI 35, 1; II VI 43, 6; III VIII 35, 6; III VIII 52, 3.

31. G. Rohlfs 1966-1969, § 911.

32. Nella *Vulgata* di Girolamo *ecce* viene impiegato come un'interruzione tagliente della narrazione, poi quest'uso stilistico è ripreso da Dante per interrompere una situazione, in modo più o meno drammatico, come conseguenza di un nuovo avvenimento (per esempio *Purg.* XXI 7: "ed ecco, sì come ne scrive Luca ... ci apparve"). In proposito v. Auerbach 1956, 195-96.

Eccoti Serpentin che al campo viene (I II 33);

Eccoti giunto il marchese Olivieri (I II 58);

Et ecco ad una fonte li apparìa
Un cavalier armato in sula sella (I XIV 10);

Ecco un abbate ch'è davanti al passo (II XXIV 33);

Standossi in festa, *et ecco* un tamburino (II XXVIII 44);

Eccoti avanti a loro ariva rato
Un nano, e solo atende a speronare (III VII 37).[33]

Ecco, demarcativo o rafforzativo, è utilizzato anche per suscitare sorpresa, per puntare l'attenzione su un particolare o per indicare un cambiamento nel contesto della vicenda:[34]

Et ecco piatti grandissimi d'oro (I I 19);

Ecco la dama da il viso fiorito
Subito sparve ai cavalier davante (I II 14);

Ecco una schiera che se era nascosa
Escie improviso comme cosa nova (I XI 45);

Et ecco a poco a poco un altro ponte
Nascie nel loco dove era il primiero (II VIII 22);

Eccoti un cervo dela selva uscire (III IX 16).[35]

33. Si vedano ancora I IV 4, 3; I IX 49, 4; I XI 19, 7; I XIV 15, 3; I XXVI 15, 5; II I 25, 8; II II 7, 5; II XVIII 28, 8; II XXII 56, 6.

34. A testimoniare l'istanza fortemente comunicativa dell'opera boiardesca vengono le 132 occorrenze di quest'avverbio contro le 75 del *Morgante*, le 5 del *Filostrato* e le 5 del *Teseida*.

35. Altri esempi a I II 55, 7; I IX 13, 5; I IX 75, 6; I X 22, 3; I XIII 13, 5; I XXIII 23, 7; I XXIV 26, 5; I XXIV 43, 3; II VIII 31, 7; II VIII 61, 3.

Nei casi in cui l'avverbio si presenti ripetuto più volte, la ripresa a breve distanza o l'anafora mettono in risalto l'accumularsi degli avvenimenti in un crescendo emozionale:

Ecco la gente fugie con paura,
Detro gli caccia quel figlio d'Amone.
[...]
Ecco Ranaldo, che gionge ala piana,
In megio dela gente sbaratata (I IV 71-72);

Ecco la furia adosso più li abonda;
Gionto è lo Imperator de Tribisonda:
[...]
Hor ecco Ungiano, il forte campïone,
Ch'è gionto con quisti altri ala bataglia (I X 45-46);

Ecco nel campo ha visto un gran pedone (II XXIII 60);

Ecco scontrato al campo ha Maradasso (II XXIII 62);
Hor ecco ha visto il forte Marigano (II XXIII 64);

Ecco un leon con le chime arizate (II XXVIII 23);
Hor ecco l'altro, ancor più diverso (II XXVIII 24);

Ecco el Danese arriva alla bataglia,
Ecco Ranaldo arriva, che fracassa
Tutta la gente, e mena tal polvino (III IV 20).

Altri segnali discorsivi

La cornice affabulatoria della narrazione viene illustrata anche dal frequente uso di elementi discorsivi impiegati per articolare il testo.[36] La condizione pragmatica interna al testo giunge, infatti, alla sua massima

36. Già Praloran 1990, 104 aveva notato che "nell'*Innamorato*, al di là di una ipotetica ma assai verosimile recitazione, è certo che l'istanza dell'enunciazione viene continuamente esibita attraverso una serie di segmenti discorsivi deittici, espressioni di tipo illocutivo e perlocutivo, che chiamano la presenza del narratario, ne ritmano il coinvolgimento emotivo".

espressione quando, per tenere vivo l'interesse degli ascoltatori e dei lettori, il narratore sfrutta proprio il potenziale illocutorio e perlocutorio del coinvolgimento emotivo.[37] Ed infatti la presenza di "segnali discorsivi", che "rispondono a due funzioni fondamentali, l'una relativa all'organizzazione del testo (funzione testuale), l'altra relativa all'interazione con l'interlocutore (funzione sociale o fàtica)",[38] marca visibilmente l'impostazione colloquiale della narrazione. Il contatto con gli interlocutori viene mantenuto in più modi: attirando l'attenzione grazie ad indicatori fatici evidenti come *ascoltati, sappiate, dico, ecc.*; sollecitando il consenso con interrogative retoriche (I XXIV 57; II XXI 3), attenuando le affermazioni con l'uso di *sembra, pare*; o, infine, enfatizzando espressivamente l'enunciato con elementi grammaticali in funzione di segnali discorsivi. Operatori di coordinazione (*e, ma*), avverbi (*allora, insomma, aponto, da dovero*, ecc.) e locuzioni (come *né più né meno*) sono presenti nel testo in quantità rilevante come elementi che, "svuotandosi in parte del loro significato originario, assumono dei valori aggiuntivi che servono a sottolineare la strutturazione del discorso, a connettere elementi frasali, interfrasali, extrafrasali e a esplicitare la collocazione dell'enunciato in una dimensione interpersonale, sottolineando la struttura interattiva della conversazione".[39]

Soprattutto in funzione di *liaison* tra ottava e ottava, le ripetizioni continue di questi segnali permettono un andamento ritmico colloquiale piuttosto che aulico. Le congiunzioni *e, ma, onde* (o *unde*), ripetute in posizione marcata, ad inizio di verso o soprattutto d'ottava, vengono colte come "indicatori di forza" dell'argomentazione o di variazione di prospettiva all'interno dell'enunciato, legando in un rapporto dinamico i membri paratattici del periodo:[40]

37. Funzione analoga assume il parlato nel teatro tradizionale in cui proprio la sollecitazione pragmatica del discorso stimola la cooperazione interpretativa dell'interlocutore. V. a proposito del fenomeno nella commedia Trifone 1995.

38. Berretta 1994, 247.

39. Renzi (et alii) 1988-1995, III 226.

40. Un breve accenno alla funzione attenuata di "passaggio tra varie parti della narrazione" delle congiunzioni *e* e *ma* si trova in Medici 1970; sulla funzione delle congiunzioni nella struttura coesiva del testo si vedano Sabatini 1997 e le varie voci del DISC.

E Feraguto a ponto gli contava
Come era il re Marsilio suo ciano,
E poi cortesemente lo pregava (II XXII 41);

E Draginaza via ne era fugito.
Ma molto son adosso a Feraguto,
E sopra a tuti un gran diavolone
E questo è Malagrifa dal rampone (II XXII 54);

E seguirovi, sì come io suoliva,
Strane aventure e battaglie amorose (III I 4);

Onde fo forza alo aspro Sacripante
Et a Torindo ala roca venire (I XIV 17);

Unde esso dismontava delo arzone
E con parlar cortese il salutava (I XVI 62);

Onde fo il regno tutto disertato:
Abandonò ciascuno el suo paese (III I 7).

La congiunzione *ma*, soprattutto dopo una pausa forte, perde il proprio valore avversativo per diventare segnale di transizione tematica e un avvertimento al lettore sul cambiamento di prospettiva:

Ma sopra a gli altri re Agramante il fiero
Di riguardarlo in viso non se sacia (II XXI 50);

Ma ciò riserbo in altro canto a dire (III II 60);

De Mandricardo racontar vi voglio,
Qual con Gradasso in Franza menerò.
Ma prima che sian gionti, assai che fare
Aranno entrambi, per terra e per mare (III III 22);

Ma lui non vede ove ponga la mano (III III 41).

L'uso insistito di *e*, *ma*, *onde* e, come si vedrà, altri avverbi di maniera, luogo, tempo come elementi rafforzativi ad inizio di frase, si spiega pensando proprio alla "vena colloquiale" del poema in cui "il problema di

evitare la monotonia che deriverebbe da un uso continuato della giustapposizione asindetica o dal legame sindetico minimo" viene risolto dallo svuotamento di valore e dall'assunzione di una funzione marcata e discorsiva di questi connettivi.[41]

Sempre grazie alla posizione iniziale di verso o d'ottava assumono funzione di raccordo alcuni avverbi modali come *così*, *anzi*, *però*:

Però distina di passar in Franza (I I 6);

Però si pose il barone a pensare (II V 3);

Cossì ne vano insieme a man a mano (I VII 58);

Cossì, soletto sempre camminando,
Lassò gli Armeni et altre regïone (III I 15);

Onde la dama che entro era spoliata,
Cossì mostrava aperto sencia fallo
Le pope e il pecto e ogni minimo pelo (III I 22);

Così parlando gionsero al castello (III I 41);

Anci sembravan folgore e saetta (III I 43);

Anci stérno a iacer comme mastini
Sopra a tapeti comme è lor usanza (I I 13).

Congiunzioni in funzione testuale e altri tipi di connettori sono impiegati ad altissima frequenza per creare coesione nel passaggio d'argomento, caratterizzando appunto in modo interattivo il testo e contribuendo a "manifestare" il dialogo invisibile fra il cantastorie e il suo pubblico. Sono segnali discorsivi, usati per articolare le varie parti del poema (apertura, proseguimento, chiusura), *dunque*, *insomma*, *al fin* e *in conclusione*:

Dunque a tal modo tra le dame accolto
Fu Mandricardo con facia serena (III I 56);

41. Mengaldo 1963, 202.

In soma, a dir di lei la veritate,
Non fu veduta mai tanta beltade (I I 21);

Van tuti quatro insieme ad una danza;
A dir *in summa*, e' non vi fu barone
Che non l'avesse quel giorno pregione (I VII 28);

In somma, ogni sua guerra ivi è depinta (II I 28);

Et in conclusïon tanto operava (I XVII 36);

Et in conclusïone, il Duca anglese (II II 13);

Al fin, per far questa novella corta (I XII 2);

Al fin, voltando el cor ad ogni guisa (II III 11);

Al fin smontarno in sul'herbete nove (III IX 24).

Per definire i dettagli della narrazione si trovano, spesso in posizione di riempitivi ritmici, avverbi come *a ponto*, *da dovero*, *proprio*, *già* che focalizzano l'attenzione sul particolare:

E larga cento *a ponto* per misura (II I 21);

di là dal fiume *a ponto* è la pianura (II VIII 20);

E come *a ponto* nel prato discese (II VIII 40);

Quando egli intrava nela logia *a ponto*,
Trato avìa Mandricardo el brando apena (III I 60);

Ben gionse el tratto dove era 'postato,
Dreto ala testa *a ponto* nella coppa (III II 22);

Ciascun *da dover* toca e non minaza (III III 20);

Che or se incomencia *da dover* la dancia (III VIII 37);

E proprio par che il dica *da vera* (I VII 63);

E lasciai *proprio* che una schiera nova (I XIV 13);

Non vi par *già*, signor, maraviglioso (I I 2);

Già non rideva Astolpho de nïente (I VII 63).

Gli avverbi temporali, che normalmente codificano lo sviluppo degli eventi, usati invece come segnali discorsivi assumono il compito di indicare la "cadenza del parlato". Emblematico in tal senso risulta l'uso incalzante di *ora* che, sempre in posizione iniziale, scandisce il ritmo del discorso con funzione di ripresa (riportando l'attenzione al nucleo principale del racconto) o di allerta (introducendo un nuovo episodio):

Hor non andò comme si crede il fatto (I III 15);

Hor che saprà mai dir come si dole
La mischinella e batte mane a mano! (I III 46);

Hor de qua se partìa nascosamente
La damigiela, non sciò dir perché (II XXI 18);

Hor, perché sia la cosa manifesta,
Era la serpe di quel buco uscita (III II 21);

Hor, cavalcando un giorno a matutino
Due dame ritrovarno con duo nani (III II 40).

Talvolta anche altri avverbi temporali come *poi* e *mo* servono ad enfatizzare e rafforzare ciò che viene detto dal cantastorie:

Sol vi eran l'arme e dentro eran *poi* vòte (III II 26);

Mo' se incomencia ad ingrossar la guera (III VII 11,6);

Ben vede *mo'* che fenita è la guera (III VII 57,3).

In particolare, l'interscambio di *mo* con *ora* risponde all'intento rappresentativo del mondo cortigiano linguisticamente espresso da moduli col-

loquiali di stampo padano di "maggior immediatezza e talvolta di maggiore vigore espressivo".[42]

Semplici rafforzativi pleonastici sono *ben* (in particolare associato a congiunzioni e ad avverbi), *vero, in veritate*, talvolta anche *pur*:[43]

Ben vi confesso che hora ebbe paura (I VIII 26);

E questo li risponde *ben* col brando (I XX 23);

Hor ben vi sazo dir che e doi ronzoni (I XXI 21);

E il cavalier de un salto andò da lato,
E ben de gioco a quela posta rese (III I 61);

Quel che li manca *ben* sapre' dir io (III IX 25);

Né se temean l'un l'altro, *in veritate* (I XXI 36);

Lei che femina è *ben in veritate* (I XXIX 13);

Vero è che sangue al monstro non ha mosso (I VIII 63);

Vero che alcun di lor non l'ha ferito (I XXIV 31);

Vero che indetro alquanto ebe a tornare (II VIII 23);[44]

A poco a poco *pur* par che discerna (II VIII 38);

Ripresa insieme avean cruda bataglia,
Qual era *pur* come l'altre davante (III III 11).

Alcuni segnali possono esser usati come indicatori di parafrasi, per esempio, i sintagmi verbali presenti nel poema come *dico*, *conto*, il cui

42. Mengaldo 1963, 348. Per un analisi dei due avverbi *ora* e *mo* si veda Sorrento 1951, 353-98.

43. Mengaldo 1963, 209.

44. Negli ultimi due esempi si ha *Vero che* con l'ellissi del verbo. Altri esempi si ritrovano in I VII 35, 3; III II 22, 1-2; III III 6, 5; III IX 5, 5; I VIII 9, 3; I XXVII 53, 4; I IV 56, 5; I X 34, 5; I XI 12, 1.

impiego permette al cantastorie di fermare l'attenzione sull'elemento importante del racconto:[45]

Colui che vinse tutte l'altre cose:
Dico de Orlando, il cavalier adato (I I 3);

Bella ciascuna e di vertù fontana.
Dico: bella parea ciascuna, quando
Non era giunto in sala anchor quel fiore (I I 22);

E del romore e gran confusïone
Che hora vi conto, lui n'era cagione (III I 58);

Di quel color che mostra il ciel sereno
Avea el scudo *ch'io dico* apariscentia (III II 9);

Questa petra *ch'io dico* avea signali (III II 15);

(Colui *dico io* che in sella era rimaso)
Par che la macia a lato se rimetta (III II 56).

La funzione dei segnali discorsivi, in particolare dei "fatismi", è maggiormente visibile dove si riallacciano o si tirano le fila del racconto e dove si manifesta con forza un'opinione:

L'altra ventura li restava anchora,
Dico la pianta longa et eminente (III II 16);

De Hectòr, *dico io*, che *ben* fu la corona (III II 27);

Ben vi sciò dir ch'un par tanto gagliardo
Non fu in quel tempo in tutta Paganìa (III II 39);

45. Franceschetti 1998, 112 vede nell'"immediatezza" e nella "spontaneità" della narrazione la conseguenza dell'"abitudine dell'io-narrante di inserire giudizi, osservazioni e commenti specifici, in realtà affatto esterni alla narrazione stessa, che sottolineano la partecipazione del narratore ai fatti e alle vicende che egli viene esponendo, con riferimenti a situazioni e a cose del presente, a circostanze familiari nel suo mondo e nella sua società, o nella società di tutte le epoche e di tutti i tempi".

Ben vi so dir che dentro là si chiocca: (III III 37);

Io dico Falerina, ivi è restata (II V 15).

Molti di questi talvolta si comportano a tutti gli effetti come elementi parentetici e, posti a fine di verso, possono sollecitare l'assenso del pubblico:

Hor (*per non far più longa diceria*) (I III 9);

Giostrorno con Astolpho; *in breve dire* (I III 9);

Quel càde a terra. *A voi lasso pensare*
Se le dongelle ne menavan festa! (III I 62).

La ridondanza d'impiego dei segnali enfatizzando la richiesta d'accordo col pubblico lega implicitamente l'enunciato all'atteggiamento del narratore, che può mettere in atto una strategia oratoria particolare. Per esempio, in alcuni casi l'uso di *come io dico*, *io conto* accompagnati da pause, sebbene dia l'impressione che il narratore sia in difficoltà e voglia prender tempo, è teso, invece, a rallentare volutamente il racconto per creare *suspense*:[46]

Una porta patente, alta e reale:
Più mai ne vide il mondo un'altra tale.
Guardando (*come ho deto*) intorno, Orlando
Scorse nel saxo la porta tagliata (II VIII 13-14);

Mai non tornava alcuno ove era entrato,
E (*com'è deto*) errando si morìa;
Over, dalla fortuna al fin guidato,
Doppo l'affanno dela mala via,
Era nel fondo occiso e divorato (II VIII 16);

46. Una conferma si può trovare nelle parole di Renzi (et alii) 1988-1995, III 235: "gli elementi discorsivi possono essere usati anche nei casi in cui la difficoltà non si pone a livello cognitivo, di pianificazione del discorso, ma retorico pragmatico, di appropriatezza di un determinato termine lessicale o di possibile impatto negativo sull'interlocutore".

Segue lui sol e mena gran fracasso,
Ché porlo in tera al tutto se destina.
Ma avanti se gli oppose Dudrinasso,
Aben che dir non sapia in veritate
Se sua sciagura fosse o voluntate (II XXXI 23).

Come s'è visto, i "fatismi", assieme ai vocativi parentetici, agli allocutivi (come *signori*, *cavalier*, ecc.) e a tutti quei segnali che esplicitano una "conoscenza condivisa" dal narratore e dal suo pubblico (per esempio *lassamo, tornamo, videti)*, sottolineano la coesione sociale della comunicazione ed evidenziano l'appartenenza del cantastorie alla corte.

Vi sono anche altri segnali impiegati per rendere più preciso il racconto e che lasciano intravvedere il tentativo di straniamento del pubblico:

Qual io v'ho racontata, *più né meno* (II I 52);

Et a lui ricontò tuta la cosa:
Ciò che dovìa trovar, *né più né meno* (II III 70);

Perché una dama rimase a servire
De ciò che chieder seppe, *più ní meno* (III I 66).

Altri segnali vogliono esprimere l'autorevolezza del cantastorie: nell'uso dell'avverbio *certamente*, per esempio, si percepisce una netta affermazione, a differenza del sintagma verbale *vi prometto* (nell'accezione di "vi assicuro") che oscilla in un gioco di diminuzione e riaffermazione di credibilità:

Ma certamente n'ebe poca voglia (I IV 86);

E certamente l'avrìan morto o preso,
Ma (come è detto) ritornò l'Anfrera. (I VII 21);

Lui *certamente* avìa preso il partito (I VIII 62);

E certamente assai li dà che fare (I XV 7);

Che ben l'avrìa tratato, *vi prometo* (II XX 43);

Ma treman come foglia (*vi prometo*) (II XXI 43);

Ben se stupite il conte, *vi prometto* (II XXXI 44);

Chinosse e prese una gran petra e grossa:
(Bene è cinquanta libre, *vi prometto*) (III III 43).

V'è, infine, un gruppo di segnali che testimoniano il dialogo tra narratore e pubblico, marcando la conferma d'attenzione o i meccanismi d'interruzione:

Non sciò, signor, si odisti più contare (I XIV 41);

(Tuta la cosa vi narrai a ponto,
Però trapasso e più non la riconto) (II XXIX 26);

Non vi meravigliati poi se Orlando
Cacia costor tal fiata ala dissolta (II XXII 8).

La tendenza alla ripetizione frequente dei segnali discorsivi all'interno dell'enunciato, a poca distanza l'uno dall'altro, e la connessa funzione riempitiva si trovano come zeppe anche nel linguaggio canterino. Ma mediamente queste modalità sono nei cantari poco frequenti e piuttosto inerziali, ciò che mette in rilievo l'estrema semplicità strutturale e discorsiva del genere.[47] Mentre nell'*Inamoramento de Orlando*, oltre ad essere fondamentali per la coesione testuale e per la scorrevolezza del racconto, questi elementi vengono assunti e risemantizzati a emblema di quel linguaggio di piazza che il cantastorie vuol simulare: non più zeppe, ma segni di una ricontestualizzazione. Sarà utile, per fare un confronto, riportare qualche esempio tratto da cantari tre-quattrocenteschi:[48] *a lo ver*

47. Una parziale descrizione dello "stile orale" dei cantari e delle zeppe come elementi originariamente funzionali alla recitazione si trova in Cherchi 1984.

48. Le edizioni dei cantari sopra citati sono le seguenti: *Ri* = *I cantari di Rinaldo da Monte Albano*, a cura di E. Melli, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1973; *Fr* = *I cantari di Fiorabraccia e Ulivieri*, a cura di E. Melli, Bologna, Patron, 1984; *Fe* = *Dal Roman de Palamedés ai cantari di Febus-el-forte*, a cura di A. Limentani, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1962; *Or* = *Orlando. Die vorlage zu Pulci's Morgante*, zum ersten mal herausgegeben von J. Hübscher. Marburg: N. G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung, 1886; *Sp* = *La Spagna. Poema cavalleresco del secolo XIV*, edito e illustrato da M. Catalano,

dire ("prese allora comiato, *allo ver dire*", *La* 6,7; "e risalì a·ccavallo - *allo ver dire* -", *Tr* 19,6; "ma la fedita è sì sconcia – *al ver dire* –", *Mt* 12,3; "ché piano ha [d]intorno el poggio *a lo ver dire*", *Fe* III 20,6; "e' cinque corpi morti, *a lo ver dire*", *Fe* V 31,6), *e così* ("*E così* si parte il buono Tristano valentre", *La* 7,1; *Così* cheto cheto, senz'altre frode, *Fe* I 46,1; *Così* venendo el primo dì di maggio, *Fe* III 54,1; "*Così* facea continuamente / De dì e de notte le guardie mutare", *Sp* IX 19,5-6), *dico* ("di belle giostre – *dico* le latine –", *Tr* 1,4), *sanza mentire* ("et infrena il destriere – *sança mentire* –", *Tr* 19,3), *questo è chiaro* ("l'uno non cognoscea l'altro – *questo è chiaro* –", *Tr* 33,3), *ben* ("*ben* paria veramente un agnolella", *Fe* I 6,5; "*Ben* lo seguia el suo fratel cugino", *Fe* II 56,1; "*Ben* pareva del mondo imperïale / Il forte re Manbrin con gente tante", *Ri* XXII 26,5-6; "*Ben* si credette *allor* torgli la vita", *Or* XXIX 8,5), *ecco* ("per gire a disinare, ed *ecco* in quella", *Fe* III 56,8), *poi* ("*Poi* fe' sopra Rinaldo tal lavoro", "*Poi* sé medesmo fe' vecchio e canuto", *Ri* XXIX 5,1 e 7), *ora* ("*Or* chi vedesse refrescare el ballo!", *Fr* I 33,1; "*Or* qui vedesse quel conte gradito" *Fr* VII 28,1; "*Or* vi vo' dir, nel nome di San Piero", "*Or* udirete nobile sermone", *Sp* II 2,5 e 8).

Anche nel *Filostrato*, nel *Teseida* e nel *Morgante*, questo tipo di zeppe è in numero decisamente ridotto rispetto all'*Inamoramento de Orlando*, mantenendo uno statuto di occasionali e fortuite rimanenze di una ormai lontana funzione orale.[49] Questi riempitivi sono completamente svincolati dalla struttura del racconto, non rispondono al disegno narrativo dell'autore: per esempio *vero è* compare solo due volte nel *Filostrato* (II 67; V 2) come nel *Teseida* (IV 58; XII 77), *dico, come io dico, anzi, adunque*

Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1939; *Tr* = *Le ultime imprese di Tristano*, *Mt* = *La morte di Tristano*, *La* = *Frammento del cantare del Lasancis* in *Cantari di Tristano*, a cura di G. Bertoni, Modena, Società Tipografica Modenese, 1937.

49. Sabatini 1996, 427-28 osserva che "dapprima il sensibile avvicinamento a una forma scritta volgare, poi la più piena realizzazione di essa, si hanno in testi che riproducevano o almeno riecheggiavano effettivi enunciati orali, e che dovevano, il più delle volte, servire di nuovo per la recitazione orale". Questo accadeva anche nella narrativa "media", recitata per lungo tempo da un lettore a un pubblico di ascoltatori, pertanto alcuni suoi caratteri formali (come le formule che avviano, dirigono e concludono la narrazione, la ripetizione delle stesse parole a breve distanza, le sottolineature discorsive) tendono a fissarsi, diventando in un secondo tempo meri segnali di genere Dardano 1992, 5-35.

sono di poco più frequenti, mentre *appunto*, *proprio*, *vi prometto* non sono affatto presenti.[50] Se si vuol guardare, come ha fatto Donnarumma, ad un debito di Boiardo con le opere del Boccaccio e del Pulci bisogna allora considerare sì stilemi di tradizione canterina, ma non forme come i segnali discorsivi.[51]

Si è visto come nella lingua del poema confluiscano elementi del "parlato", funzionali ad una finzione di recita pubblica simile allo spettacolo canterino; elementi del "parlato" che si trovano anche nel genere teatrale di stampo medievale, sacre rappresentazioni e testi volgari del Quattrocento. Soprattutto nelle parti destinate alla comunicazione diretta tra attore e pubblico (nel prologo e nell'epilogo) sono rintracciabili deittici e segnali discorsivi presenti anche nel poema, a dimostrazione del forte legame del Boiardo con il teatro del tempo. Si propongono alcuni esempi, tratti da questi testi teatrali che mettono in luce come vi sia comunanza d'impiego di questi elementi nello stile "parlato":[52] *adunque* ("Da me *adunque* chiamati saranno", *Pur* 89; "*Adunque* fate sì che 'n Ciel montiate", *Sus* 495; "Di Gesù *dunque* tutti innamorati / in questo punto siate licenziati", *Laz* 367-368), *qui* ("*qui nel mezzo di voi* profeteranno", *Pur* 91; "che ci dia grazia che oggi *qui* si faccia", *Moi* 15; "uomini saggi e di gentile aspetto, / che oggi siate stati *qui* presenti", *Moi* 434-435; "e l'altro, *che vedreti qui* palese", *Mn* 62), *sanza mancare* ("ch'a pieno vi dirò *sanza mancare* /di punto in punto quel che vogliàn fare", *Gio* 7-8), *ben*

50. Si offrono i pochi esempi rinvenuti: per *dico* cfr. *Teseida* VII 95, XII 54 e XII 57; per *come io dico*, *Teseida* IV 61e 66; per *certamente*, *Filostrato* III 29; per *anzi*, *Filostrato* I 21 e *Teseida* I 53, II 63, V 48, VII 21, VII 142; per *infine*, *Morgante* XVIII 32, XXII 47, XXIV 12, XXIV 34, XXIV 135, XXVII 27, XXVII 276. Le edizioni di riferimento sono: G. Boccaccio, *Teseida*, a cura di A. Limentani, Milano, Mondadori, 1964; G. Boccaccio, *Filostrato*, a cura di V. Branca, Milano, Mondadori, 1964; L. Pulci, *Morgante*, a cura di F. Ageno, Milano-Napoli, Ricciardi, 1955.

51. Donnarumma 1992 e 1995.

52. I testi citati appartengono alle seguenti edizioni: *Pur* = *La rappresentazione dela purificazione*, *Sus* = *La festa di Susanna*, *Laz* =*Quando Gesù resuscitò Lazero*, *Moi* = *La rappresentazione di Moisè e Faraone*, *Gio* = *La rappresentazione di San Giovanni decollato*, *Ber* = *La rappresentazione di San Bernardo* in *Nuovo corpus di Sacre Rappresentazioni fiorentine del Quattrocento*, edite ed inedite tratte da manoscritti coevi o ricontrollate su di essi, a cura di N. Newbigin, Bologna, Commissione per i testi di Lingua, 1983; e *Fe* = *La rappresentazione di Febo e di Feton*, *Ce* = *Fabula de Cefalo*, *Mn* = *Menechini*, *Ti* = *Timone* in *Teatro del Quattrocento. Le corti padane*, in A. Tissoni Benvenuti-M. P. Mussini Sacchi (a cura di), Torino, Utet, 1983.

("*E sappiate ben* che nel postutto", *Sus* 492; "Ma io consiglio *ben* quanti ci sono", *Mn* 572), *poi* ("*poi*, pur da Vener bella persuaso", *Fe* 21; "Vedreti *poi* quel che una greca istoria / narra dapoi questa infelice morte", *Ce* 41-42), *or/al presente* ("Signore, questo maladetto astuto / *or al presente* ci tiene a disagio", *Ber* 337-38; "*Or* un dì il padre volse far partenza", *Mn* 21; "*or* Menechin, così fanciullo e solo", *Mn* 2; "*Or* questo mercadante anegò poi", *Mn* 39; "*Or*, come sempre a tal cosa interviene", *Ti* 16; "*et or* ciascun lui cacia e lo vitupera", *Ti* 46; "*Ora* Timon, condotto in tanto male", *Ti* 52), *al fin / finalmente* ("Quel che seguì vedrete *finalmente* / nel contemplar la comedìa presente", *Mn* 55-56; "Venuto *al fin* mendico e vergognoso", *Ti* 31), *ecco* ("*Ma eccol lui*, che la sua zappa assetta / brontolando cum seco: *in sin qua* lo odo", *Ti* 58-59), *così* ("*Così* serbò el tesor che aveva unito", *Ti* 13), *né più né meno* ("e le orne che son sieco, *più ni meno*", *Ti* 377).

Conclusioni

Alcune caratteristiche linguistiche dei cantari e di testi teatrali possono aver offerto, dunque, al Boiardo elementi per costruire lo stile "parlato" della narrazione. La presenza di questi elementi, risemantizzati, forma nel poema quel codice di recitazione senza il quale il narratore non riuscirebbe a tenere l'attenzione del suo pubblico.[53]

Dall'analisi della ridondanza, della deissi e dei vari segnali discorsivi, si è potuto individuare la particolarità di questo stile discorsivo, che non si presenta né come "parlato scritto" di carattere narrativo, né come "parlato recitato" puro e neppure come "parlato parlato", per recuperare la tipologia di Nencioni 1983. Tenendo presente la struttura compositiva del genere epico cavalleresco, in cui mediazione dello scritto e congenita

53. Osserva Barthes 1969, 37 che nelle letterature orali "l'autore non è quello che inventa la più bella storia, ma quello che padroneggia meglio il codice di cui condivide l'uso con gli ascoltatori: per cui il livello narrazionale di questa letteratura è così netto, le sue regole così stringenti che è difficile concepire un "racconto" privo dei segni codificati del racconto". Ma la formalità interna alla messinscena del narratore risponde anche a modalità retoriche tipiche di quell'oralità spettacolare della tradizione italiana così ben descritta da Trifone 1994.

"finzione" recitativa coesistono, si è tentato di descrivere un "parlato epico" che riposa su elementi provenienti da generi diversi, volutamente ricontestualizzati.[54] Si vorrebbe concludere con le parole di Jauss: "Il nuovo testo evoca per il lettore (o l'ascoltatore) l'orizzonte che gli è familiare in base ai testi precedenti, fatto di aspettative e di regole del gioco che in seguito potranno essere variate, ampliate, corrette, ma anche trasformate, incrociate o solamente riprodotte. Variazione, ampliamento e correzione determinano il margine: da un lato la rottura con la convenzione e dall'altro la pura riproduzione individuano i confini di una struttura di genere".[55] La bellezza dell'*Inamoramento de Orlando* nasce anche dalla capacità di riproporre e rielaborare questi elementi di oralità, che ritrovano una rinnovata vitalità nel dialogo tra il narratore e il suo pubblico nella nuova veste di spettacolo di corte.[56]

54. Per una descrizione della tipologia dell'oralità nel genere epico si veda Merci 1982, 198. Ma cfr. anche Corti 1987 e Segre 1998. Secondo Montagnani 1998, 916 "l'idea di una recitazione al alta voce" è stata "fondamentale per il nuovo assetto metrico" dell'edizione critica, dato che "la configurazione prosodica dei modelli canterini si riconosce non poco all'interno del poema di Boiardo".

55. Jauss 1989, 233.

56. Vorrei ringraziare per i loro preziosi consigli Tina Matarrese, Pier Vincenzo Mengaldo, Paolo Merci, Marco Praloran e Paolo Trovato.

Riferimenti bibliografici

Alexandre-Gras 1978 = D. A. G., *Le conteur et son public dans le "Roland Amoureux" de Boiardo, ou les jeux de la réalité et de la fiction,* "Annales del 'Université Jean Moulin", "Langues", I, pp. 5-21.

Ambrosini 1960-1961 = R. A., *L'uso dei tempi storici nell'italiano antico,* "Italia dialettale", XXIV, pp. 13-124.

Anceschi-Matarrese 1998 = L. A.-T. M. (a cura di), *Il Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento. Atti del convegno internazionale di studi, Scandiano-Modena-Reggio Emilia-Ferrara, 13-17 settembre 1994,* Padova, Antenore.

Auerbach 1956 = E. A., *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale,* Torino, Einaudi.

Barthes 1969 = R. B., *Introduzione all'analisi strutturale dei racconti,* in R. Barthes et alii, *L'analisi del racconto,* Milano, Bompiani, pp. 7-46.

Bazzanella 1994 = C. B., *Le facce del parlare. Un approccio pragmatico all'italiano parlato,* Firenze, La Nuova Italia.

Benveniste 1971 = E. B., *Problemi di linguistica generale,* Milano, Il Saggiatore.

Beretta 1994 = M. B., *Il parlato italiano contemporaneo,* in Serianni-Trifone 1994, pp. 239-70.

Bertinetto 1981 = P. M. B., *I paradossi della nozione di testo,* in *Quaderni del Circolo Filologico Linguistico Padovano. Teoria e analisi del testo,* a cura di D. Goldin, n. 12, 1977, Padova, Cleup, pp. 1-27.

Bogatyrev 1971 = P. B., *Les signes du théâtre,* "Poetique", II, pp. 17-30.

Brambilla Ageno 1964 = F. B. A., *Il verbo nell'italiano antico. Ricerche di sintassi,* Milano-Napoli, Ricciardi.

Bruscagli 1983 = R. B., *Stagioni della civiltà estense,* Pisa, Nistri-Lischi.

Bruscagli 1989 = R. B., *Prove di commento all'Orlando Innamorato,* "Studi Italiani", I 2, pp. 5-29.

Brusegan 1976 = R. B., *Scena e parola in alcuni testi teatrali francesi del Medio Evo (XII-XIII),* MR, III, pp. 350-74.

Cabani 1988 = M. C., *Le forme del cantare epico-cavalleresco,* Lucca, Pacini Fazzi.

Cherchi 1984 = P. C., *Stile isidoriano e oralità nei cantari,* in M. Picone-M. Bendinelli Predelli (a cura di), *I cantari. Struttura e tradizione. Atti del Convegno Internazionale di Montreal, 19-20 Marzo 1981,* Firenze, Olschki, pp. 75-85.

Corti 1987 = M. C., *Oralità bifronte,* "Strumenti Critici", 53, 1987, pp. 1-16.

Curtius 1992 = E. R. C., *Letteratura europea e Medioevo latino,* Firenze, La Nuova Italia (1948_).

Dardano 1992 = M. D., *Studi sulla prosa antica,* Napoli, Morano.

DISC = F. Sabatini-V. Coletti (a cura di), *Dizionario Italiano Sabatini Coletti*, Firenze, Giunti, 1997.

Donnarumma 1992 = R. D., *Presenze boccacciane nell'Orlando Innamorato*, "Rivista di Letteratura Italiana", X, pp. 513-97.

Donnarumma 1995 = R. D., *Boiardo e Pulci. Per una storia dell'Innamorato*, "Giornale storico della letteratura italiana", CLXXII, pp. 161-212.

Elam 1978 = K. E., *Appunti sulla deissi, l'anafora e le trasformazioni nel testo drammatico e sulla scena* in *Come comunica il teatro: dal testo alla scena*, in A. Canziani (a cura di), Milano, Il Formichiere, pp. 97-128.

Franceschetti 1998 = A. F., *L'io-narrante e il suo pubblico nell'Innamorato* in Anceschi-Matarrese 1998, pp. 105-27.

Gritti 1998 = V. G., *Per una lettura teatrale dell'Orlando Innamorato*, in in Anceschi-Matarrese 1998, pp. 371-85.

Jauss 1989 = H. R. J., *Teoria dei generi e letteratura del Medioevo*, in Id., *Alterità e modernità della letteratura medievale*, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 219-56.

Lepschy 1988 = A. L. L., *I tempi dell'Ariosto: tempo verbale e prospettiva narrativa nel primo canto dell'Orlando Furioso*, in P. Hainsworth-V. Lucchesi-C. Roaf-D. Robey-J. R. Woodhouse (ed.), *The languages of Literature in Renaissance Italy*, Oxford, Clarendon, pp. 211-21.

Limentani 1962 = A. L., *Un paragrafo di cultura romanza* in *Dal roman de Palamedés ai cantari di Febus-el-forte*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, pp.xxvii-xxviii.

Matarrese 1997 = T. M., *La similitudine nell'Orlando Innamorato: il gioco della variazione*, "Schifanoia", XVII, pp. 7-27.

Medici 1970 = M. M., *Appunti sulla paratassi e ipotassi nell'Orlando Innamorato* in G. Anceschi (a cura di), *Il Boiardo e la critica contemporanea, Atti del convegno su Matteo Maria Boiardo, Scandiano-Reggio Emilia 25-27 aprile 1969*, Firenze, Olschki, pp. 307-17.

Mengaldo 1963 = P. V. M., *La lingua del Boiardo lirico*, Firenze, Olschki.

Merci 1982 = P. M., *Circolazione orale e tradizione scritta delle Chansons de geste* in G. Cerina, C. Lavinio, L. Mulas (a cura di), *Oralità e scrittura nel sistema letterario. Atti del convegno, Cagliari 14-16 aprile 1980*, Roma, pp.197-204.

Montagnani 1998 = C. M., *Per l'edizione critica dell'Inamoramento de Orlando: problemi di scansione dell'endecasillabo*, in Anceschi-Matarrese 1998, pp. 909-21.

Nencioni 1983 = G. N., *Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato* in Id., *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*, Bologna, Zanichelli, pp. 126-79.

Ong 1986 = W. J. O., *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino.

Praloran 1988 = M. P., *Forme dell'endecasillabo e dell'ottava nell'Orlando Innamorato* in M. P.-M. Tizi, *Narrare in ottave. Metrica e stile dell'Innamorato*, Pisa, Nistri Lischi, pp. 17-221.

Praloran 1990 = M. P., *Il Meraviglioso artificio. Tecniche narrative e rappresentative nell'Orlando Innamorato*, Lucca, Nistri Lischi.

Praloran 1994 = M. P., *Matteo Maria Boiardo* in W. Moretti (a cura di), *Storia di Ferrara*. Vol. VII: *Il Rinascimento. La letteratura*, Ferrara, Lìbrit, pp. 215-64.

Praloran 1999 = M. P., *Tempo e azione nell'"Orlando Furioso"*, Firenze, Olschki.

Prisciani (ed. Aguzzi Barbagli) = P. P., *Spectacula*, a cura di D. A. B., Ferrara-Modena, ISR-Panini.

Renzi (et alii) 1988-1995 = L. R.-G. Salvi-A. Cardinaletti (a cura di), *Grande grammatica italiana di consultazione*, 3 voll., Bologna, Il Mulino.

Rohlfs 1966-1969 = G. R., *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, Torino, Einaudi.

Sabatini 1996 = F. S., *Prospettive sul parlato nella storia linguistica italiana (con una lettura dell'Epistola Napoletana del Boccaccio)* [1983], in V. Coletti-R. Coluccia-P. D'Achille-N. De Blasi-L. Petrucci (a cura di), *Italia linguistica delle origini, Saggi editi dal 1956 al 1996*, raccolti da , Lecce, Argo, vol. II, pp. 425-66.

Sabatini 1997 = F. S., *Norma e lingua in Italia: alcune riflessioni tra passato e presente*, Milano, Istituto Lonmbardo di Scienze e Lettere.

Segre 1998 = C. S., *Dalla Memoria al codice*, in Id., *Ecdotica e comparatistica romanze*, Milano-Napoli, Ricciardi, pp. 3-9.

Serianni-Trifone 1994 = L. S.-P. T. (a cura di), *Storia della Lingua Italiana*. II *Scritto e parlato*, Torino, Einaudi.

Sorrento 1951 = L. S., *Sintassi romanza*, Varese, Istituto Editoriale Cisalpino.

Stussi 1960-1961 = A. S., *Imperfetto e passato remoto nella prosa volgare del Quattrocento*, "Italia dialettale", XXIV, pp. 125-33.

Testa 1996 = E. T., *Simulazione di parlato. Fenomeni dell'oralità nelle novelle del Quattro-Cinquecento*, Firenze, Accademia della Crusca.

Tissoni Benvenuti 1991 = A. T. B., *Di alcuni nuovi studi sull'Inamoramento de Orlando*, "Rivista di Letteratura Italiana", IX, 1-2, pp. 281-93.

Trifone 1994 = P. T., *L'italiano a teatro. Tradizione e retorica dell'oralità spettacolare*, L. Serianni-P. Trifone (a cura di), 1994, pp. 80-159.

Trifone 1995 = P. T., *Una maschera di parole. La commedia fra grammatica e pragmatica* in M. Dardano-P. Trifone (a cura di), *La sintassi dell'italiano letterario*, Roma, Bulzoni, pp. 193-238.

Ubersfield 1978 = A. U., *Lire le théâtre*, Paris.

Ubersfield 1981 = A. U., *L'Ècole du spectateur: lire le théâtre 2*, Paris, Éditions sociales.

Weinrich 1978 = H. W., *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, [1964], Bologna, Il Mulino.

Zumthor 1972 = P. Z., *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil.

Zumthor 1990 = P. Z., *La lettera e la voce. Sulla letteratura medievale*, Bologna, Il Mulino.

Beatrice Bartolomeo

I PRIMI ESPERIMENTI DI METRICA BARBARA NEL QUATTROCENTO. LA SAFFICA VOLGARE DI NICCOLÒ LELIO COSMICO

L'analisi di *Io temo, e forsi ogni paura è vana* del Cosmico, che qui ci si accinge ad intraprendere, si muove su due direttrici fondamentali corrispondenti a due tempi dell'esposizione dei dati raccolti. La prima sezione di indagine propone in sintesi il panorama di sperimentazione di metrica barbara quattrocentesca entro al quale viene ad inserirsi la prova poetica di Niccolò. Poiché, però, come sempre accade, i testi sono i maggiori dispensatori di informazioni, la seconda parte dell'esame punterà l'attenzione sulle maglie compositive della poesia in questione: anche per la sua emblematicità, infatti, essa si fa portavoce delle ricadute dirette che quel contesto culturale cui ora si è accennato può aver avuto sull'autore, mostrando insieme, sia pure dallo spiraglio costituito da un così isolato campione, le modalità non ingenue della prassi compositiva cosmicana.

Cominciamo, dunque, dal primo aspetto, anteponendo solo qualche fugace notizia sul poeta qui al centro del discorso.

Umanista, membro accademico, precettore, verseggiatore in latino e volgare, il padovano Niccolò Lelio Cosmico[1] (1420 circa-1500) esibisce una personalità davvero versatile entro la quale risulta difficile distinguere

1. La vicenda biografica e artistica del poeta è offerta in puntuale sintesi da Ricciardi 1984, ove pure si ricapitola la bibliografia precedente; la rassegna degli studi dovrà però essere integrata con i lavori di Balduino 1976, Balduino 1980[1], Balduino 1980[2], Mossi 1981, Bordin 1990, Paccagnella 1994, Bartolomeo 1997.

gli elementi ascrivibili a processi di risposta spontanea alle suggestioni culturali del tempo, dai tratti rivelatori, invece, dell'imprescindibile adeguamento alle richieste ed esigenze della società cortigiana, soggetto politico da cui dipendeva fortemente (non occorre forse ricordarlo) lo statuto stesso di intellettuale.

La vena lirica di Niccolò è generosa; della produzione volgare resta di lui un volume di «cancion», in realtà capitoli in terza rima dati alle stampe per la prima volta nel 1478,[2] e una collezione consistente di poesie varie, in numero superiore a trecento – stando all'attuale stadio di ricognizione – delle quali è stata edita modernamente una limitatissima minoranza. I testi configurano due autonome raccolte, grosso modo riconducibili ai due principali collettori manoscritti: il Marciano It. IX 151 e il Ferrarese I 408.[3] La parabola della fortuna del Cosmico segna una linea sinuosa: apprezzato – e molto – dai contemporanei, mantiene alto il proprio nome anche oltre la soglia del secolo XVI, come prova la notizia della segnalazione dei suoi meriti poetici da parte di Bembo: «E se il Cosmico è stato letto già, e ora si legge, è forse perciò che egli non ha in tutto composto vinizianamente, anzi s'è egli dal suo natio parlare più che mezzanamente discostato».[4]

Ma il favore della sorte poi si spegne. Vittorio Rossi, a cui pure si deve uno dei primi e più utili contributi volti alla riscoperta del Cosmico, parla di «scolorite poesie»;[5] e bisogna attendere gli studi dell'ultimo trentennio perché nell'operato di Niccolò si scorga una «posizione importante del petrarchismo prebembesco»,[6] proprio per la messa in atto di «una mimesi (e fors'anche di una ricreazione) da attuare in profondità, puntando non solo (e poteva essere ovvio) sul lessico e sulle immagini, ma anche sulla musicalità dell'insieme e sull'intelaiatura sintattica».[7] I più avvertiti e benevoli riconoscimenti però non ingannino: l'approssima-

2. Sulla storia editoriale e su peculiarità interne all'opera cfr. Bordin 1990.

3. Al Cestaro va il merito di aver per primo ricostruito la situazione manoscritta di Cosmico (Cestaro 1914; su alcune correzioni da apportare alla *recensio* ivi allestita cfr. Bartolomeo 1997, 601).

4. Dionisotti 1966, 112.

5. Rossi 1889, 101.

6. Tissoni Benvenuti 1972, 184-85.

7. Balduino 1980', 359.

zione al modello petrarchesco va letta in ogni caso come intento, come corda tesa del suo tirocinio, senza però che gli effetti – talvolta pure felici – giungano a raffigurare la risultante globale.

Non mi trattengo più, affidando proprio a *Io temo, e forsi ogni paura è vana* – come premesso in apertura – il compito di illustrare la natura ancora mescidata di questa soluzione petrarchista. *Io temo* si offre al lettore quale XLIII pezzo della raccolta marciana. Eccone il testo:

Io temo, e forsi ogni paura è vana,
che 'l mio Sol non continua ad ora molto
in grave error, né cade nel futuro
sencia riguardo;

5 anci, se stesso al mio pregar rimorde
e racognosce il varïato calle
per breve etate, onde ripone l'ali
sua vaga mente.

Ma pur al parer mio talor suade
10 forte ragion, che dubitando forma
st'alma lontana e temer usa sieco,
spesso paventa.

Giunge non rado al mio perir novella
che gli occhi accesi d'animosa fiamma
15 sogliono ardir, nel mio cocente caldo,
publicamente;

e de l'incorso tribular, fra l'altra
turba, surider, recitando spesso
nostro desir, sencia riguardo o cura
20 di gravi affanni.

E s'io transcoro, o s'io cado sovente,
in palesar ciò che mi scopre Amore,
gli è che, giungendo al mio timor paura,
manca la spene.

25 Ma ritornando in me medesmo i' sento,
e ricontando ogni mio fallo trovo

come per gran disio temo, e, talora,
simplice credo;

perché di lunge dubito che tolto,
30 come dal viso, d'animo vi sia
mio grave ardor, ond'io temendo sempre,
lasso, trabocco.

Indi l'aviso e 'l subito ricordo
ch'adviene ognora a la dubiosa mente
35 sì mi disturba e varïa che morte
meglio serìa;

sì che dil fallir mio ragion mi scusi:
se priegi vaglion, lacrimando chiegio,
unico refrigerio de mia vita,
40 unica pace.[8]

A colpire, in prima istanza, è certo l'orchestrazione metrica che, come si è detto in precedenza, configura inaspettatamente il tipo dell'ode saffica. L''effetto sorpresa' procurato dall'irruzione di tale orditura nella compagine completa delle rime di Cosmico si mantiene pure alla luce della oramai acquisita consapevolezza critica relativa al polimorfismo della prassi metrica quattro-cinquecentesca.[9] Polimorfismo di strutture e ambivalenza di opzioni da cui non è esente di certo il nostro Niccolò. Il modello petrarchesco, da questo speciale punto di vista, fatica anche per lui, infatti, ad affermarsi. Fornisco almeno qualche dato. Conferma il fatto che «per il Quattrocento, è circostanza estremamente rara rinvenire autori le cui raccolte esibiscano (pur con qualche inclusione 'indebita') l'intera gamma delle forme presenti nei *Rerum vulgarium fragmenta*»[10] la scelta stessa di Cosmico, il cui strenuo esercizio di verseggiatore prevede

8. *Io temo, e forsi ogni paura è vana* si legge alle cc. 24v-25v del Marciano It. IX 151 ed è riattestata nello stesso codice poi a c. 104r-v. Pubblico il testo seguendo l'edizione delle rime del Cosmico da me curata per la tesi di dottorato e tuttora inedita; segno qui le lezioni principali attestate nella seconda redazione del testo nella sezione del ms. che ho siglato Mca: v. 13 *giuge, parer*; v. 14 che] *de*; v. 21 cado] *caldo*.

9. Sull'argomento gli studi fondamentali si riconoscono nei saggi di Dionisotti 1947 e 1974, di Gorni 1984 e 1987; infine si veda Balduino 1995.

10. Balduino 1995, 250.

solo sonetti e, fra i metri lunghi, capitoli, canzoni[11] e sestine, lasciando intentati (sembra) madrigali e ballate.

Trascorrendo poi velocemente alle configurazioni proprie delle singole morfologie, notiamo che per il sonetto, non derogando mai allo schema delle rime incrociate nelle quartine, si allarga lo spettro delle disposizioni rimiche per le terzine sino a contemplare 10 varianti rispetto alle 7 attestate nel *Canzoniere*, fra cui pure rientra l'isolato caso di un sonetto caudato di afferenza certo non petrarchesca. Viene comunque condivisa con Petrarca – la cui tavola metrica resta il termine di confronto fisso – la preferenza per la testura a tre rime nelle terzine. In un totale di 317 sonetti la percentuale relativa risulta essere infatti del 59,6 % nei RVF e del 55,7 % nel complesso dei 285 sonetti di Cosmico.[12] Da rilevare è però che se in Petrarca 121 sono modulati sul tipo CDE CDE e altri 66 sull'ordine CDE DCE, in Cosmico la proporzione nel singolo impiego viene invertita, e prediletta risulta essere la sirma CDE DCE con 65 presenze a cui tiene dietro CDE CDE con 51. Lo scarto sarebbe in realtà poco significativo se un correttivo d'interpretazione non giungesse dalla considerazione della generosa ospitalità che Cosmico assegna a figure del tipo CDE DEC e CDE EDC (rispettivamente ben 48 casi per la prima combinazione e 8 per la seconda, di fronte – comunque – ai due soli esercizi, in singola copia, nei RVF); e ancora CDE CED (32 occorrenze) e CDE ECD (4 occorrenze), disposizioni prive di riscontro in Petrarca. Più vicini i dati rispetto alla tavola metrica petrarchesca riguardo all'uso delle combinazioni a due rime, essendo prioritaria in Cosmico la modulazione CDC DCD, seconda in ordine di preferenza nei RVF, a cui si aggregano gli sporadici impieghi di CDC CDC, CDD CCD e CDD CDC, questi ultimi due di matrice non petrarchesca.[13]

11. Il riscontro della propensione del Cosmico per la canzone, tentata in ben 31 esemplari, (ma altre tre prove si rintracciano fra le rime da ritenersi – a mio giudizio – 'disperse') è significativo se si tiene conto della «persistente refrattarietà» alla utilizzazione del metro lungo nel secolo XV (cfr. Balduino 1995, 251-53, ove pure ci si riallaccia ad analoghi rilievi operati da Carlo Dionisotti).

12. Avverto che nel computo delle rime di Niccolò, sia riguardo ai sonetti che ad altri metri, annovero solo gli esercizi lirici riconducibili al Marciano It. IX 151 e al Ferrarese I 408; escludo «disperse» e «dubbie».

13. Propongo qui, per comodità di raffronto, i dati statistici afferenti alle terzine dei sonetti prelevati dai RVF e dalle rime del Cosmico secondo la graduatoria di adozione e

Detto questo, non si può dimenticare che l'accostamento specularmente attivato tra i due autori non ha, propriamente, una solida ragione d'essere, perché – lo ha ribadito a chiare lettere anche Santagata – soprattutto nella prima parte del secolo, Petrarca, «per quanto attiene alla metrica, non è un modello per nessuno».[14] Dunque, la preferenza per sirme a tre rime si dovrà leggere, anche per Cosmico, piuttosto che come segno esclusivo di allineamento alla lezione petrarchesca, quale spia del rifiuto – comune alla lirica del secolo XV – della prassi metrica trecentesca che aveva prediletto tale orchestrazione. Altri dati poi, come la massiccia quota di sirme su schema CDE CED, sconosciuta al Petrarca del «Canzoniere», mostrano l'incidenza di differenti modelli, in grado di fornire la legittimazione per l'uso. Difatti, proprio in relazione alla sirma CDE CED, si deve ricordare che «non avendo un illustre progenitore trecentesco, e siccome uno schema di successo un progenitore illustre deve pure avere, bisognerà andarlo a cercare nel primo Quattrocento. E la ricerca non è lunga: sono sicuramente le 5 attestazioni fra le rime di Giusto (3 ne *La bella mano*, più due nelle rime posteriori) a decretare il successo dello schema nelle corti padane».[15]

indicando dei gruppi principali la relativa percentuale; Petrarca: CDE CDE (121, 38,1%), CDC DCD (114, 35,9%), CDE DCE (66, 20,8%), CDC CDC (10, 3,1%), CDD DCC (4), CDE DEC (1), CDE EDC (1); Cosmico: CDC DCD (73, 25,6%), CDE DCE (65, 22,8%), CDE CDE (51, 17,8%), CDE DEC (48, 16,8%), CDE CED (32, 11,2%), CDE EDC (8), CDE ECD (4), CDC CDC (2), CDD CCD (1), CDD CDC (1).

14. Santagata 1984, 82. Delle molte pagine del saggio dedicate all'analisi e al commento dei fatti metrici risultano particolarmente interessanti per il discorso che si sta qui conducendo quelle dedicate al sonetto, concentrate ovviamente sul comprensorio geografico prescelto, ma con escursioni esterne significative.

15. Ivi, 87. Noto, inoltre, che l'altro fortunatissimo schema d'adozione cosmicana, CDE DEC, modello di sirma per ben 48 sonetti a fronte dell'unica opzione petrarchesca, risulta adottato con certa larghezza anche solo guardando ai dati forniti da Santagata nello studio ora citato; precisamente appare impiegato da M. Malatesti (4 casi), A. Galli (35), F. Palmari (18), A. Sforza (2), R. Almerici (14), anonimo Costabili (16); neppure questo è schema estraneo, come poteva prevedersi da quanto si sta dicendo, a Giusto che lo utilizza due volte nella *Bella mano* e altre 4 nelle rime che il Vitetti definisce «scritte dopo il 1440» (Vitetti 1933, 15; si rammenti, però, che tutta la questione ecdotica delle rime di Giusto è ancora *sub iudice*). Quanto alla funzione di Giusto de' Conti come 'filtro petrarchesco' ricordo solo cursivamente il risalto assegnatogli da Mengaldo 1963 in accordo con i lavori poi di Pasquini, Balduino, Santagata e in piccola parte anche da chi scrive in precedenti interventi; per sintetizzare il valore di Giusto non a caso definito il «Pietro Bembo del Quattrocento» (Santagata 1993, 27) desidero riportare la recente menzione di

Insomma, a voler valutare l'autorità del modello petrarchesco stando alle testure dei sonetti, si giunge a constatare, al massimo, un generico e oscillante rapporto di emulazione-differenziazione, fortemente contaminato da parallele sorgenti di imitazione. Del resto, spetta solitamente alla casistica dei metri escogitati per le canzoni fornire in merito le delucidazioni più eloquenti. Tra le canzoni di Cosmico, si perviene ad una migliore interpretazione dei dati se si distinguono, all'interno della globalità dei riscontri, due classi coincidenti con le principali raccolte manoscritte. Così, in effetti, è già stato rilevato che delle 14 canzoni contenute nel Marciano It. IX 151 solo due si adeguano a modelli petrarcheschi, e peraltro dei più connotati, mentre i 17 esemplari raccolti dal Ferrarese I 408 si rifanno tutti a morfologie dei RVF.[16] Non è forse del tutto inutile in questo senso, riprendendo in mano le statistiche relative alle scelte effettuate per i sonetti, notare che uno dei principali modelli di sirma dei RVF, cioè CDC DCD, secondo nella graduatoria d'uso petrarchesco con 113 occorrenze, è marginalmente impiegato nel canzoniere marciano, guadagnando piuttosto terreno nella silloge ferrarese; infatti su 72 presenze totali fra le rime del Cosmico, 11 si collocano nel manoscritto It. IX 151 e le restanti 61 nel Ferrarese I 408. Si sa pure, d'altra parte, che all'interno della sostanziale opposizione quattrocentesca a sirme su due rime si deve distinguere la circostanza per cui «nella seconda metà del secolo, a Napoli già a partire dagli anni Cinquanta, lo schema a due rime alternate ritorna ad essere l'incontrastato dominatore in quasi tutti i centri della penisola».[17] Ora dunque, ammesso che «i precetti classici dell'*imita-*

Coletti che, appunto, osserva: «Non c'è infatti dubbio che la lirica, col suo petrarcheggiare, pur ancor libero e non normalizzato (come accadrà invece nel Cinquecento) affretti il processo di unificazione della lingua letteraria, che, invece, altri generi di poesia (ad esempio l'epica) e la prosa rallentano con la difesa di pulsioni centrifughe. Il fatto è che il petrarchismo non solo aveva dalla sua il modello comune e di per sé metastorico del Petrarca, ma poteva contare, nel secondo Quattrocento, anche su un testo che filtrava la lezione dell'archetipo mettendolo nel circolo letterario del XV secolo. Questo testo è la *Bella mano* del romano Giusto de' Conti, campione del petrarchismo cortigiano di metà secolo e gran distributore di un Petrarca stabilizzato e di una lingua poetica convenientemente toscanizzata» (Coletti 1993, 98-99).

16. Lo nota Balduino 1995, 267: le canzoni del marciano riprendono gli schemi delle petrarchesche *Verdi panni* e di *Mai non vo' più cantar* e il ferrarese modella sei testi su LXXI-LXXIII, quattro su CXXVI, altri quattro su CCLXVIII e infine tre su CXXV, CXXVII e CXXXV.

17. Santagata 1984, 84.

tio troveranno, a partire dalla seconda metà del Quattrocento, rigorosa applicazione anche nel settore della morfologia metrica»[18] (ma non si tratta di acquisto definitivo, perché l'imponenza del modello petrarchesco subirà la concorrenza di altre suggestioni concomitanti) toccherà forse ipotizzare, nella produzione lirica di Cosmico, due fasi compositive segnalate dai due differenti collettori, distinte anche cronologicamente e scorgervi, di concerto, il progressivo avvicinamento – sullo scorcio del secolo – alle procedure metriche più puntualmente petrarchesche? Probabilmente sì,[19] ma conviene mantenere una certa cautela in attesa del conforto eventualmente deducibile da altre indagini. In tutti i casi, anche prescindendo da ogni congettura di datazione, resta che proprio al codice marciano sembra pertenere l'esibizione di prove cariche di una più accesa eterodossia rispetto all'esempio petrarchesco.

Tornando a *Io temo, e ogni paura è vana*, è certo che la sua presenza nel canzoniere marciano può essere chiamata anch'essa a ulteriore testimonianza di tale accennata volontà di sperimentazione metrica; tuttavia, per una più corretta lettura, occorre meglio definire il contesto di riferimento. Essa infatti non si inscrive, se non nel senso molto lato ora ribadito, nel solco della storia del petrarchismo metrico, dovendo essere piuttosto osservata in controluce, sullo sfondo di una pratica poetica in cui l'alline-

18. Gorni 1993, 50

19. L'ipotesi qui ripresa è stata appunto formulata da Balduino 1995, 267, che propone due possibili fasi cronologiche a cui ascrivere le raccolte: anni 1469-1475 per il canzoniere marciano e anni 1489-1500 per il Ferrarese; possono corroborare tali indicazioni alcuni riscontri di carattere biografico e storico in senso più ampio la cui illustrazione rinvio ad altra sede. Tornando al versante metrico, va riconosciuto che è rimasta fuori da questa indagine preliminare sia l'analisi delle canzoni di schema non petrarchesco conservate nel Marciano (canzoni che potrebbero rivelare affinità interessanti con altri poeti coevi), sia la morfologia delle 4 sestine composte dal Cosmico e tutte attestate dal medesimo codice veneziano. Peraltro, non si può tacere qualche incongruenza nell'ipotizzato percorso di accostamento al modello petrarchesco, incongruenze da rilevarsi, non nell'area delle canzoni, che abbiamo visto maggiormente ortodossa nel Ferrarese, ma nuovamente nell'ambito della pratica sonettistica. Se è vero infatti quanto si è osservato relativamente allo schema CDC DCD, è anche notevole che con immutato entusiasmo nel Ferrarese si continuano a praticare schemi come CDE DEC o CDE CED non rilevanti nei RVF; pure nella silloge conservata a Ferrara si trova, del resto, (c. 85v), l'attardato schema del sonetto caudato in *Pistoia, il gallo che stete gran tempo* (ABBA ABBA CDC DCD Dee eFF fGG gHH), spiegabile questo però come battute di un dialogo 'per le rime' rivolto ad Antonio Cammelli detto "il Pistoia", cultore di questo tipo di schema.

amento al modello petrarchesco è parte di un vasto processo di riflessione critica di tipo linguistico, non esclusivamente metrico, volto all'affrancamento del volgare da ogni pregiudizio di disvalore. Nel suo sorgere, è all'interno di questa dimensione teorica che si costituisce la nicchia di elaborazione poetica contraddistinta da quella particolare forma di sperimentazione metrica detta, dal Carducci in poi – come è noto –, «barbara».[20]

Presto detti sono i parametri cronologici che qui strettamente interessano: il 1441, anno del *Certame Coronario*, e il 1539, anno della pubblicazione della raccolta *Versi et regole de la Nuova Poesia Toscana* ad opera di Claudio Tolomei.[21] Entro tali confini, a farsi pionieri dei nuovi metri, si muovono pochissimi personaggi, assurti in tale circoscritto contesto, data la desolazione che li circonda, a protagonisti.

Per la rassegna dei loro nomi e delle rispettive prove soccorrono i manuali di metrica.[22] Punto di partenza – vi si è appena fatto cenno – il *Certame Coronario*,[23] «gara poetica in volgare su tema obbligato: l'amicizia. Giudici, dieci segretari di papa Eugenio IV, per lo più umanisti, e tra essi Poggio, il Loschi, il Biondo, il Fiocchi, il Rustici [...]. Classico il nome dato alla gara, classico il tema: il proposito era appunto di dimostrare che il volgare era all'altezza e dell'assunto e della tradizione latina cui ci si richiamava».[24] La cronaca storica registra il grande successo di

20. Si legge infatti nella citatissima *nota* apposta all'edizione delle *Odi barbare* del 1877: «Queste odi poi le intitolai barbare, perché tali sonerebbero agli orecchi e al giudizio dei greci e dei romani, se bene volute comporre nelle forme metriche della loro lirica, e perché tali soneranno pur troppo a moltissimi italiani, se bene composte ed armonizzate di versi e accenti italiani».

21. Roma, Blado d'Asola; del volume fornisce un'edizione moderna Mancini 1996.

22. Avverto che nel tratteggiare il quadro ho sommato le informazioni provenienti dai manuali che di seguito cito in ordine di pubblicazione; preciso però, ancora, che sull'argomento, relativamente al registro delle presenze poetiche, le notizie fornite nel complesso sono piuttosto uniformi. Questi i manuali metrici consultati: Spongano 1966, Elwert 1973, Pazzaglia 1990, Beltrami 1991, Bausi-Martelli 1993, Menichetti 1993, Orlando 1993, Lavezzi 1996, a cui si aggiungono inoltre i contributi più mirati di Vergara 1978 e la voce 'barbara, metrica' a cura di Balduino 1986².

23. Fra gli studi dedicati in modo circoscritto al *Certame Coronario*, dopo il lavoro di Rajna 1912 che ha aperto la strada, si segnalano per spicco decisivo gli interventi di Gorni 1972 e 1976 e di Bertolini 1987 e 1992. A quest'ultima studiosa si deve però soprattutto l'edizione completa dei testi del *Certame* raccolti in Bertolini 1993 (alle pagine 5-7 si ritrova l'elenco di tutte le precedenti edizioni parziali dei testi del *Certame*).

24. De Robertis 1966, 374.

pubblico ottenuto dalla manifestazione, anche se la giuria non ritenne opportuno conferire a nessuno dei partecipanti la corona argentea del premio. Sul piano della storia letteraria, comunque, la rilevanza resta confermata: l'evento configura infatti la ribalta per le proposte poetiche del tutto innovative sul versante metrico di Leon Battista Alberti[25] e Leonardo Dati: esametri dattilici per Alberti, ancora esametri e strofe saffiche per il Dati. Si trattava di scelte estreme. Infatti, Guglielmo Gorni, nel ricostruire fatti e retroscena di questa manifestazione – a proposito della *Scena* del Dati – spiegando anche il movente della mancata assegnazione del premio, nota: «una giuria di "litterati" poteva ben indulgere a componimenti volgari che fossero capitoli, sonetti, ottave, canzoni; ma non avrebbe mai tollerato il successo di una rappresentazione laica, interamente scritta in volgare. L'uso poi di metri barbari rendeva l'esperimento di un'audacia mostruosa e inconcepibile [...] Alla giuria di umanisti ripugnò di favorire o di avallare un piano così sovversivo».[26]

Lasciando stare i pareri del tempo, e concentrandoci sulle caratteristiche dei testi, occorre sottolineare che l'intento di riproduzione dei metri classici fu interpretato in maniera assoluta dai due letterati: essi tentarono difatti di recuperare nel verso italiano le originarie quantità delle sillabe latine; così, ad esempio, negli esametri *De Amicitia* dell'Alberti[27] (ma similarmente anche nel Dati) «le parole sono scelte accuratamente fra quelle di derivazione latina, perché ad esse si potesse applicare analogicamente la lunghezza classica. Anche nei pochi casi in cui la parola non ha la quantità del corrispondente latino vengono applicate, per determinare la nuova quantità, le regole della prosodia classica».[28] Nel corso del XVI secolo, il Tolomei e gli affiliati dell'Accademia della Nuova Poesia esco-

25. Sull'effettiva partecipazione al certame di Leon Battista Alberti le posizioni della critica divergono: secondo Gorni 1972, 138 Alberti – come promotore della manifestazione – pur avendo composto per questa specifica occasione i suoi esametri volgari, «per ovvia discrezione» preferì astenersi dalla diretta esibizione, puntando piuttosto a sostenere il suo candidato: Leonardo Dati. Di parere opposto è invece la Bertolini, per cui basti il rimando alla sua edizione nella quale gli esametri albertiani sono collocati nella sezione dei «Testi recitati» (cfr. Bertolini 1993, 153 e 383-86).

26. Gorni 1972, 147-48.

27. Cfr. Gorni 1975, 100-104; le connessioni verbali che legano la prova di Alberti a quella del Dati sono testimonianza della solidarietà di intenti che univa i due letterati.

28. Geymonat 1966, 379.

gitarono una differente soluzione per modellare versi di solennità antica. Le *Regolette della nuova Poesia Toscana*, stampate in appendice del volume *Versi et Regole della nuova poesia toscana*, esponevano la teoria e disciplinavano la pratica del nuovo modo di verseggiare, fondandosi sul presupposto che occorresse non trasferire la quantità latina alle sillabe volgari, bensì recuperare la durata propria della lingua toscana, nella convinzione che anche in essa, come in greco e in latino, si conservasse «la misura del tempo lungo e breve».[29] Sull'effettiva sonorità di versi così congegnati le interpretazioni correnti sono in parte discordi: Elwert, infatti, al termine della trattazione sulla metrica barbara dispiegata nel suo fortunatissimo manualetto, concludeva che esperimenti di tal sorta produssero «versi che all'orecchio italiano non potevano suonare come versi. Se si leggevano con il normale accento italiano non si ottenevano versi italiani; se si leggevano accentando le sillabe supposte lunghe, si poteva, sì, riconoscere lo schema antico che si voleva riprodurre, ma si faceva violenza alla lingua, che così veniva a suonare deformata».[30] Menichetti più di recente puntualizza in proposito che «gioverà insistere sul fatto che anche questi versi in regola generale vanno letti rispettando la normale accentazione delle parole italiane e non secondo le arsi».[31]

In ogni caso, fra l'esperienza dell'Alberti e del Dati e quella degli Accademici della Nuova Poesia, sembra doversi constatare che le riprese scarseggiarono, tanto più che l'unico altro nome da citare in merito, nel corso del XV secolo, quello di Luca Pulci, coinvolto da una testimonianza indiretta, resta al momento privo di documentazione concreta.[32] Mag-

29. È affermazione che il Tolomei esprime nel *Cesano*, come ricorda Menichetti (1993, 92-93). Per una interpretazione moderna di tali regole cfr. *Il classicismo metrico degli Accademici della «Nuova poesia»: criteri e regole della composizione poetica* in Mancini 1996, 7-59.

30. Elwert 1973, 174.

31. Menichetti 1993, 93.

32. Rinvio a Geymonat (1966, 378) che desume il dato dalla citazione fattane da «E. Lapini nel capitolo *De versu hexametro* delle sue *Institutionum Florentinae Linguae* (Firenze, 1574², pp. 311 e ss.): "Inchoata igitur, et imperfecta res fuit, quatenus Lucas Pulcius in hoc dicendi genere maxime exercitatus, extinctam Albertii Musam e tenebris eruit. Frustra autem, et ipse (ut primus eius rei auctor) id expertus, nullum invenit, qui eiusmodi studium consectaretur. Quamobrem ad multos annos neglecta iacuit iterum haec poesis: donec egregius ille neque unquam satis laudatus Claudius Ptolomeius"».

giore fortuna, pare, invece, aver arriso alla riproduzione della saffica, la cui storia seguiamo ora da presso.[33]

Il percorso che in questa fase dell'elaborazione poetica italiana guardava all'indietro, in un'attenta inviduazione di ascendenze garanti e vivificanti, incontrava, per la strofa saffica, l'esempio magistrale di Catullo e Orazio. L'impiego ridotto a due soli casi nei *carmina* catulliani non ne pregiudica affatto l'esemplarità. In strofe saffiche si modellano, infatti, testi celebri quali il carme 11, *Furi et Aureli, comites Catulli*, e il carme 51, *Ille mi par esse deo videtur* (traduzione del famoso carme 31 di Saffo). Si adeguano, invece, alla forma saffica ben 22 odi oraziane e il *Carmen Saeculare*, alludendo, con una così spiccata preferenza nell'ambito di una gamma amplissima di orchestrazioni, alla natura duttile, forse al poeta particolarmente congeniale, del metro.[34]

Veniamo alla tecnica. La strofa saffica latina è formata da tre versi detti saffici minori e da un adonio disposti secondo lo schema:

– ∪ – ⏓ – | ∪ ∪ – ∪ – 𝄐
– ∪ – ⏓ – | ∪ ∪ – ∪ – 𝄐
– ∪ – ⏓ – | ∪ ∪ – ∪ – 𝄐
– ∪ ∪ – 𝄐

L'adozione di tale orditura da parte di Dati nella terza sezione della sua *Scena* fu episodio che gli valse una certa nota di distinzione. Il Landino, professore di retorica e poetica nello Studio fiorentino, mediatore di cul-

33. Da segnalarsi, a questo proposito, il lavoro di Mancini 1994; il saggio che muove dalla convinzione che «un esame dei modi di trascrizione dei vari sistemi oraziani e della storia – almeno per esempi significativi – della loro fortuna, può agevolmente render conto di quanto il poeta latino abbia influito sulle "tecniche" e sullo sviluppo della nostra versificazione» (p. 492), si sofferma sulla saffica, dalle sue prime apparizioni sino alle adozioni carducciane e pascoliane, alle pagine 492-507. Tengo conto, per il ritaglio storico che mi interessa, delle indicazioni di Mancini, più ricche di dettagli sebbene non distanti nella sostanza dalle indicazioni fornite dai manuali citati, aggiungendo, ove mi sia risultato possibile, qualche supplemento di informazione o documentazione.

34. Si noti che le 22 odi e il *Carmen Saeculare* assumono la forma della strofa saffica minore; una sola strofa saffica maggiore si rintraccia nel I libro delle odi. Si osservi, infine, che quanto a numero di preferenze complessive nell'ambito dei *Carmina* oraziani il sistema saffico risulta superato solo dal tipo della strofa alcaica, per la quale si raggiungono le 36 opzioni.

tura, interprete fra i più accorti del tempo, nella *Prolusione petrarchesca* del 1467, passando in rapida rassegna gli spiriti più meritevoli nel conferire eccellenza al «patrio sermone», riconosce dapprima che fra i moderni, «uomo che più industria abbi messo in ampliare questa lingua che Batista Alberti certo credo che nessuno si truovi», poi passa alla volta del Dati, da apprezzarsi sommamente – dice – in quanto «ha scritto Lionardo Dato non solamente in questi nostri usitati d'undeci sillabe, ma versi saffici ed eroici, el quale, perché è uomo acutissimo e pieno di leggiadria, ha commodamente potuto tutti gl'ornamenti e colori, e' quali ne' latini versi, in che lui è eccellentissimo, pone, nella nostra lingua transferire».[35]

Nella riproduzione del metro saffico Dati si atteneva, stante l'esempio latino, al rifiuto della rima, e soprattutto, come già per gli esametri, al rispetto della – presunta – quantità sillabica. Ci si accorse in seguito che la strutturazione della strofa permetteva agevolmente la sostituzione dei versi saffici e dell'adonio con tre endecasillabi e un quinario, la qual cosa, combinata con l'adozione della rima, fece sì che la saffica potesse affermarsi con facilità «come metro, sia lirico che drammatico squisitamente volgare».[36]

Va detto, tuttavia, che il successo della saffica è fenomeno cinquecentesco e soprattutto poi sette e ottocentesco; nel Quattrocento non risulta che a porsi sulle orme del Dati (ma anche dell'Alberti), fossero infatti in molti, e questo nonostante Leon Battista Alberti, nella celebre *Protesta* scritta a seguito della mancata assegnazione del dono stabilito per la gara del certame, appellandosi ai giudici, sentisse di dover rimarcare la calda accoglienza riservata ai «certatori», accoglienza suffragata anche da un fitto lavoro di copia a divulgazione «per tutta Ytalia» di quei testi.[37]

35. La *Prolusione* si può leggere in Cardini 1974, 29-40, vol. I (le citazioni sospra riportate sono alle pp. 35-36). Si osservi a margine (dal momento che si tratta di fraintendimento poi passato nella trattatistica; cfr. De Robertis 1966, 376), che nel riferimento all'autore di «versi saffici ed eroici» si deve riconoscere senz'altro Leonardo Dati («Dato») e non Leonardo Bruni come si intende se si accoglie senza emendare la lezione «detto» che costituirebbe un rimando interno al Bruni citato dal Landino poco prima; la questione filologica è riassunta in Cardini 1973, 348.

36. Bausi-Martelli 1993, 125.

37. Questo il passo albertiano in forma integrale: «Voi quanto que' certatori fussero a noi grati et a tutti e' cittadini accetti lo potesti comprendere el dì del certame, se voi stesti con buona modestia attenti, sì per la moltitudine qual vi concorse, sì per la actenzione

Componimenti in strofe saffiche, nel corso del secolo XV, si ritrovano infatti solo in Galeotto del Carretto e nell'oscuro rimatore Casanova. Ad essi, peraltro, e non al cinquecentista Angelo Di Costanzo, come a lungo si è ritenuto, andrebbe il primato di aver composto saffiche rimate.[38] Il Casanova articola la sua saffica secondo lo schema semplice, (ABAb);[39] Galeotto del Carretto, invece, escogita una strofa molto più complessa, con rime interne e al mezzo, e versi rimanti a coppie secondo la disposizione: (a)B(a)B(b)Cc; si noti, tra l'altro, che le rime interne e al mezzo cadono in sede quinaria, con rimando, dunque, alla cesura pentemimera

qual servorono, sì per voce e commendazione qual sino a testé ne fa il popolo, sì per lo studio di ciascuno qual cerca d'avere apresso di sé scritti tutti e' detti di qualunque concertatore, e per imparare da loro quello forse non sapevano, e per rendere questo premio alle vigilie loro, commendando i lor nomi a posterità, che infra dieci dì già sono più che dieci volte venti copie trascritte di tutto il certame, e per tutta Ytalia volano a tutti i principi, et chieste da tutti i litterati, lodate da tutti i buoni». (Cfr. *Appendice II. I documenti*, Bertolini 1993, 501-13: 505-06).

38. Per Galeotto un buon profilo si ricava dalla voce riservatagli da Ricciardi 1988, da considerarsi fondamentale anche per la rassegna della non nutritissima bibliografia. Per quanto riguarda invece Casanova, la responsabilità della sua inclusione nel gruppo degli autori di saffiche volgari va senz'altro al Torraca che per primo lo segnala (cfr. Torraca 1888). Quanto al profilo biografico e artistico di questo autore, si continua a sapere poco. Nessuna notizia si ricava da Santagata 1979. Una soluzione sembra aver trovato comunque la questione del nome di battesimo, riguardo al quale Torraca si rincresce di poter fornire solo l'iniziale «B», e che oggi si vede sciolta in «Benedetto» (ad es. nell'Indice dei nomi nelle *Rime* del Tebaldeo per cui cfr. Basile-Marchand 1989, 232); del resto il *Catalogus codicum manu scriptorum Bibliothecae regiae Monacensis*, VII, München, 1859 descrivendo il ms. Ital. 265 della Bayerische Staatbibliothek, comune al Tebaldeo e al Casanova, reca la dicitura «Bene. Casanova». Priva di riscontro permane, tra le altre cose, l'appartenenza del Casanova al secolo decimoquinto dedotta dal Torraca solo perché quattrocenteschi risultavano a lui essere i rimatori Dragonetto Bonifacio, Agamenon, Giosuè Capasso, Capanio, Silvio Quarto Salentino in compagnia dei quali si trova Casanova nel codice di Monaco; a misura della precarietà delle informazioni basti notare che le notizie storiche che si riferiscono a Dragonetto alle pagine 125-27 (del quale poeta, già nel 1884, Torraca aveva pubblicato i testi contenuti nel manoscritto di Monaco), sono da ricondurre ad un avo e non al Dragonetto Bonifacio di più fortunata fama poetica. La questione biografica venne chiarita già in quel torno di anni da Percopo 1887; si ripercorre tutta la vicenda e si pubblicano modernamente i testi ora in Girardi 1995.

39. La saffica è pubblicata da Torraca 1888, 189-91; illustro l'articolazione rimica della strofa riproducendo di seguito la prima stanza: «Hor rinnouella la staggione, e il regno / d'amor s'adorna, et la campagna d'erba / se rinuestisce, et Philomena il sdegno / cantando serba».

dell'originario saffico minore latino.[40] Decisa, peraltro, la sua propensione verso una siffatta morfologia; egli infatti la adotta con una certa larghezza in diverse sue opere teatrali: due saffiche si trovano nel *Tempio d'amore* (pubblicata nel 1518),[41] quattro nelle *Noze de Psiche e Cupidine* (risalente agli anni del 1499-1500, ma edita sola nel 1520), altre tre nella

40. A mo' di esempio trascrivo due strofe della prima ode saffica racchiusa nella favola mitologica *Noze de Psiche e Cupidine*, edita criticamente in Tissoni Benvenuti-Mussini Sacchi 1983 (la curatrice dell'edizione avverte in nota, p. 629, che *Psiche*, al verso 2, va letto *Psice*, latinismo, per esigenze di rima)

Patre almo, caro e tu pia genetrice
ch'in pianto amaro per la morta Psiche
tanto infelice, miseri vivete
più non piangete;

lassate el pianto a noi due poverelle
qual meste tanto quanto altre sorelle
biasmiam le stelle qual ne son sì iniche,
empie e nemiche.

Per inciso si può notare che l'artificio di tale orditura ha creato in passato delle difficoltà nel riconoscimento del metro; infatti Sanesi 1954, 171, mentre nota l'uso di svariati metri lirici proprio nelle *Noze*, aggiunge che fra essi «son notevoli quattro odi, che per essere constituite da strofe di tre endecasillabi ed un quinario potrebbero chiamarsi saffiche e considerarsi come uno dei primi esempi di poesia barbara se non vi si innestassero artificiosamente le rime che, non solo collegan fra loro i primi due versi e gli ultimi due, ma anche stabiliscon rapporti fra gli emistichi di cui ciascun endecasillabo si compone». Si osservi, inoltre, che nelle *Noze* le porzioni di testo orchestrate secondo il modulo metrico saffico, sono precedute da didascalie che le definiscono semplicemente come «ode»/«oda»; sulla necessità di distinguere tale forma dall'«oda per musica», si veda il lavoro di Magnani 1988 (soprattutto le pagine 21-26, ove pure si puntualizzano questioni terminologiche e tipologiche affrontate da Vela 1984).

41. Cfr. Magnani 1997. Nel capitolo riservato all'analisi delle forme metriche (pp. LVIII-LXIV) la Magnani sottolinea che la presenza di orchestrazioni «peregrine» come la strofa saffica si accompagna nell'opera all'impiego di metri tradizionali, con una costante «tendenza alla variazione». Tale orientamento sperimentale, però, non è avulso dalla organizzazione complessiva del testo drammatico; infatti «nelle intenzioni dell'autore» conclude la studiosa, «la "libertà metrica" risponde direttamente alla libertà strutturale dell'opera» (p. LXIV), al suo carattere composito, complesso ed anomalo «non solo per il numero dei personaggi, tutti personificazioni di vizi e virtù, ma per la mancanza di partizioni in atti, per la lunghezza del testo (7574 versi), per la commistione di forme mutuate da generi letterari eterogenei o desuete o del tutto innovative» (pp. VII-VIII). Alla Magnani si debbono altri studi sul *Tempio* di Galeotto Del Carretto; Magnani 1995^1 e 1995^2.

tragedia *Sofonisba* (pubblicata nel 1546 e composta nel 1502);[42] con tale quota, a cui si aggiunge almeno una prova tra le rime,[43] Galeotto del

42. Si insiste sull'apertura del teatro cinquecentesco allo sperimentalismo formale in Bausi-Martelli 1993, 168-73). Analoghe considerazioni in Martelli 1984, 519-620 (soprattutto p. 523) Si ricorda, anzi, nel manuale ora citato di Bausi-Martelli (p. 168) che proprio nella *Sofonisba* a fianco delle strofe saffiche si impiega, «circa dodici anni prima dell'omonima tragedia trissiniana», l'endecasillabo sciolto «grande 'novità' metrica del secolo»; precisa però la Magnani nell'introduzione al *Tempio d'amore* che «l'esempio carrettiano era considerato il primo, ma l'uso dello sciolto è documentato già in una delle antologie poetiche allestite dal Felice Feliciano» (Magnani 1997, LVII, nota 186 con rimando bibliografico a Comboni 1994).

43. La saffica rintracciata non nell'ambito della produzione teatrale, bensì nel corpus lirico di Galeotto (e edita da Spinelli 1888) presenta lo schema ABAb_5(b_5)CDCd_5(d_5)EFE(f_5) ...; schema anche questo in parte nuovo rispetto alla più diffusa costituzione della strofa saffica e difatti all'indomani della edizione venne rilevata la caratteristica, costante, ricerca di novità carrettiana palesata in questo caso da una strofa che esibisce «un artificio nuovo e caratteristico, giacché il verso corto finale di ogni strofe vi viene costantemente ripetuto nel primo emistichio dell'endecasillabo seguente. Abbiamo dunque qui una specie di ripresa, che corrisponde alla *cobla capfinida* delle *Leys d'amors*» (cfr. Anonimo 1888, 458, recensione a Spinelli ora citato). A questo punto si può ricordare come nella variante carrettiana di saffica rimata alcuni studiosi colgano un'affinità con le forme del serventese caudato nella variante indicata da Gidino da Sommacampagna, cioè formata da tre endecasillabi e un quinario (AAAb BBBc...). Spongano 1966 e Beltrami 1991 notano questa sostanziale coincidenza (discute alcune scelte esemplificative della strofa saffica operate dallo Spongano, Mancini 1994, 495 nota 2). Già Renier 1885, 244 aveva osservato però (seguito poi in questa posizione da Manacorda 1900) che «il precoce risveglio di quella forma latina, nella maniera che al Del Carretto fu propria, *aveva* la sua ragione in quella specie di continuazione della forma saffica nella metrica italiana del medioevo che è rappresentata dal serventese caudato»; in nota poi, ricordando la ancora precedente notazione del Quadrio, aggiungeva parallele riflessioni del Borgognoni (*Raspollature metriche* in *Preludio*, VII, n. 19-20) che appunto si domandava: «Ma la saffica rimata deriva proprio dal tentativo del Tolomei? L'antico *serventese*, nella sua più ordinaria forma, non è per avventura anche esso una specie di saffica? E non potrebbe ciò provare che fino ab antico si pensò di trarre dal metro saffico, usato in taluni inni della chiesa una per qualche modo rassomigliante combinazione ritmica?». Non mi è possibile qui documentare la fortuna della forma saffica nella poesia mediolatina, e limito le indicazioni allo studio dedicato ad una di esse da Pastore Stocchi 1978. Però resta almeno da accennare al fatto che di recente Albonico è giunto a distinguere nell'insieme di saffiche di matrice carrettiana due tipologie; da una parte si colloca il gruppo sostanziale di saffiche teatrali in cui sembrerebbe che «poco o nulla sia derivato da Orazio», e per le quali, piuttosto, si potrebbe pensare a elaborazioni «assimilabili a varietà metriche popolari» come già – abbiamo visto – avevano rilevato studiosi del secolo scorso; dall'altra parte resta isolata la saffica lirica conservata nel manoscritto Sessoriano 413 della Biblioteca Vittorio Emanuele di Roma il cui schema «testimonia certo, riprendendo integralmente il quinario-adonio finale di strofa nel primo emistichio dell'endecasillabo iniziale della

Carretto si segnala senz'altro come il più entusiasta frequentatore del metro.[44]

Dati, Galeotto, Casanova: questa la ristrettissima rosa degli 'sperimentatori' di saffiche volgari normalmente riconosciuta dalla trattatistica metrica contemporanea che trascorre sul nome di Cosmico,[45] da accludersi invece, senz'altro, al suddetto manipolo. Lo stato di inedito in cui giace l'opera del poeta padovano, che certo non ne permette una conoscenza sicura, non giustifica comunque del tutto questa specifica dimenticanza; del Cosmico autore di una saffica in volgare si ha notizia, infatti sin dal secolo XVIII. Ciò che qui si va annotando, dunque, non vale come divulgazione di un curioso – e fortunato – ritrovamento, trattandosi piuttosto di 'rispolveratura' di informazioni trascorse, inopinatamente obliate e che è sembrato opportuno appunto recuperare e coordinare. Su questo aspetto tornerò.

Qualche altra informazione va data, credo, sulla tipologia della saffica cosmicana. All'interno del quartetto di autori sopra citato si può operare una distinzione in coppie che prevede da un lato Galeotto e Casanova come autori di saffiche rimate, dall'altra Dati e Cosmico sostenitori del tipo non rimato. Questa seconda possibilità di orchestrazione della strofa saffica sembra del resto godere in generale di minore preferenze; Renier osserva in proposito che «il tentativo isolato del Dati entra nella categoria di quelli che riguardano le forme metriche latine con poco frutto risuscitate nella nostra lingua».[46] In realtà, meglio si direbbe che le adozioni di questa variante morfologica rientrano in ambiti di elaborazione poetica fortemente interattivi con la lezione latina; la qual cosa appunto spiega

successiva, un debito con il serventese; ma l'occultamento all'interno della ripresa, l'alternarsi delle rime e soprattutto la presenza costante della cesura quinaria dell'endecasillabo (senza cioè la troppo evidente e troppo poco 'latina' rima interna) denunciano un più sottile e cosciente rapporto con la forma classica, la cui migliore conferma sta poi nella concezione autonoma del testo (di tema amoroso)» (Albonico 1990, 62).

44. In tutto, insomma, una decina di prove; non nove come per errore riportato nella recensione (Anonimo 1889, 420-21) a Bertoldi 1889, che si adegua al conteggio riportato da Renier 1885, 243-44 nota 6.

45. Non dimentica di annoverare però la presenza della saffica fra le rime del poeta padovano Balduino 1980', 359.

46. Renier 1885, 243.

l'adozione da parte del Dati, del Cosmico,[47] e a circa un secolo di distanza, di Antonio Renieri del Colle, Pier Paolo Gualtiero e Alessandro Bovio, per la raccolta *Versi et regole della nuova poesia toscana*. Più avanti nel tempo, con consapevolezza di superiore levatura, saranno non rimate le odi saffiche elaborate da Carducci.

Il nodo che – isolandoli nel contesto quattrocentesco – stringe Cosmico al Dati sul piano della scelta morfologica relativa all'orchestrazione della strofa, va verificato sul piano della tecnica prosodica. Occorrerà ricordare che si riconosce al Dati l'iniziativa di comporre versi volgari modellati secondo l'esempio latino; precisamente riguardo alla terza parte della *Scena* nell'*Argomento* dell'opera si legge che essa è scritta in «verso saffico, che è diviso in cinque piedi: il primo è trocheo, il secondo è spondeo, il terzo è dattilo, il quarto è trocheo, il quinto è trocheo o spondeo a libito».[48] A posteriori la procedura compositiva è ricostruibile – e qui seguiamo il Menichetti – a condizione che «s'imbastisca la scansione partendo dalle quantità accertabili in latino e si tenga conto del carattere ancipite di alcune finali nonché del principio della lunghezza della penultima accentata».[49] L'arbitrarietà dell'adattamento metrico ci fa avvertiti almeno di due ordini di conseguenze valide sul piano teorico: in

47. Non si dimentichi che i due sono entrambi umanisti e potrebbero aver condiviso in parte quello che Tavoni definisce il «disprezzo umanistico per la metrica volgare e isosillabica», affermazione che lo studioso appoggia alla dichiarazione dionisottiana secondo la quale «la rivoluzione umanistica spietatamente perseguitò la ritmica e in genere l'uso barbaro della rima» (cfr. Tavoni 1992, 36). Sul valore e il ruolo della rima nell'elaborazione poetica dal secolo XVI in poi, si veda Martelli 1984, 519-30.

48. Cfr. Bertolini 1992, 131.

49. Menichetti 1993, 92. Più dettagliatamente nel paragrafo *Appunti metrici* in Bertolini 1993, 345-51 si elencano le tre regole generali dedotte dal campione datiano: «1. Tutte le parole volgari che abbiano un diretto e sovrapponibile referente latino [...] rispettano la quantità classica; 2. qualora il lemma manchi di una base latina immediatamente riconoscibile o meccanicamente sovrapponibile, viene adottata una regola speculare rispetto a quella dell'accento latino: è lunga la penultima se tonica, è breve se atona in parola sdrucciola; 3. si tiene costantemente conto della possibilità di allungamento di sillaba breve latina in seguito a posizione romanza cosicché in forme volgari foneticamente diverse ma parimenti legittime (di solito latinismi di contro a volgarismi veri e propri), l'alternanza di sillaba aperta – sillaba chiusa viene funzionalizzata agli schemi del verso classico come sillaba breve – sillaba lunga» (p. 345). Le pagine che seguono si soffermano a chiarire la più delicata questione relativa al trattamento delle sillabe finali e dei monosillabi uscenti in vocale. Semplificando molto, segnalo gli espedienti più usati per modificare la quantità originale: allungamento in arsi della sillaba finale breve, allungamen-

primo luogo ci si dovrà rassegnare ad accettare l'«incongruenza» di alcuni casi, ove, per la quantità assegnata, non si ritrova un vero «perché»;[50] in secondo luogo occorrerà abituarsi a notare che talvolta sillabe lunghe e accenti di parola non coincidono, si verifica cioè in questi versi la mancata corresponsione fra arsi e accento grammaticale, il che, se è caratteristica assolutamente congrua alla lingua poetica latina, è estraneo del tutto alla tradizione italiana.

Abbiamo pure notato poco sopra come a facilitare l'adozione della strofe saffica intervenne in un secondo tempo l'innesto del sistema che traduceva i tre versi saffici minori e l'adonio in tre endecasillabi e un quinario piano. Un più marcato riferimento all'ascendente latino si otteneva con l'adozione dell'endecasillabo del tipo *a minore* e del quinario con accento sulla prima sillaba, ma tale attenzione non verrà sempre mantenuta, e la strofa presto si disporrà ad accogliere endecasillabi e quinari di ogni configurazione ritmica.

Il sondaggio tecnico del dettato della saffica cosmicana sembrerebbe riconfermare l'alleanza col Dati per la parallela opzione metrica 'quantitativa'. Si veda di seguito la scansione prosodica delle prime due strofi:

Iō tĕ | moē fŏr | siō gnĭ pă | ū raĕ | vā nă,
chēl mĭo | sōl nōn | cōn tĭ nuaă | dō ră | mōl to
īn gră | veēr rōr | nē că dĕ | nēl fŭ | tū ro
sēn ciă rĭ | guār do;

ān cĭ | sē stēs | soāl mĭo prĕ | gār rĭ | mōr dĕ
ē ră | cō gnō | sceīl vă rĭ | ā tŏ | cāl lĕ
pēr brĕ | veē tā | teōn dĕ rĭ | pōnĕ | l'āli
suā vă gă | mēn te.[51]

to di una sillaba per posizione (cioè seguita da due consonanti), abbreviamento di vocale dinanzi ad altra vocale.

50. Cfr. ancora Menichetti 1993, 92.

51. Mi attengo in linea di massima alle indicazioni fornite da Bertolini 1993 in *Appunti metrici*, avvertendo però che essendo queste dedotte dalla campionatura albertiana e datiana, possono non risultare contemplati alcuni casi offerti dalla saffica di Cosmico che tenterò, ove possibile, di giustificare. Preciso inoltre che, per quanto attiene alla sillabazione, ho tenuto in particolare considerazione il capitolo *La sillaba metrica. Sillabazione nella parola* in Menichetti 1993, 173-312. Procedo dunque all'illustra-

Certo la forzatura cui è sottoposta la lingua poetica in tale genere di operazioni risulta evidente.[52] Soprattutto colpiscono in organismi così concepiti l'assegnazione di quantità brevi in sillabe gravate da accento tonico nella lingua italiana o viceversa, sebbene si convenga (aderendo alla posizione sopra enunciata di Menichetti) che, in esempi consimili di poesia volgare, l'esercizio prosodico quantitativo è qualcosa che, sotteso al testo, non ne condiziona tuttavia la pronuncia. In ogni caso, il sostanziale accordo tra lingua letteraria e lingua della comunicazione si conferma salvaguardato solo in modo apparente, e permane, invece, il senso di una stridente discrepanza.[53]

zione dei casi più significativi o controversi nei singoli versi; v. 1: «Io», monosillabo lungo, non rispetta l'uso datiano che prevede, tranne in un caso, la scansione «ĭŏ»; «temo», recupera nella prima sillaba la quantità breve di *tĭmeo*; la seconda sillaba di «temo», d'uscita ancipite, è unita per sinalefe ad «e» la quale congiunzione tende a comportarsi sempre come se mantenesse la consonante finale (*et*), pertanto la sillaba finale di «temo» risulta allungata per posizione dinanzi a consonante. Analogamente, la seconda sillaba di «forsi», legata per sinalefe a «o», si allunga per posizione dinanzi a due consonanti; la seconda sillaba di «ogni» è breve per la derivazione da *omnĭs*; la prima sillaba di «paura» è breve per il recupero della regola metrica latina che abbrevia le vocali *ante vocalem*. v. 2: «mio» nell'uso cosmicano (cfr. v. 5) è monosillabo breve; «continua» recupera le quantità latine (*contĭnŭō*); il nesso atono finale, consillabato, si lega per sinalefe a «ad», breve, perché seguita da vocale. v. 3: «né», come in Dati, è lungo nonostante l'antecedente latino breve (*nĕc*). v. 5: «Anci» recupera nella seconda sillaba la quantità breve del latino *antĕ*; «sé» è sillaba lunga perché seguita da *s* più altra consonante; «mio» è, come abbiamo visto, monosillabo breve; «pregar» ha la prima sillaba breve per recupero del latino *prĕcor*; la prima sillaba di «rimorde» è breve per riferimento all'antecedente *rĕmordeo*. v. 6: «e» è lunga perché seguita da consonante; la prima sillaba di «racognosce» è breve come in *rĕcognosco*; la seconda sillaba è lunga per posizione; in «variato» si ricalcano le quantità latine (*vărĭātus*; l'ultima sillaba, tendenzialmente ancipite, qui vale come breve). v. 7: la prima sillaba di «breve» è prosodicamente ricalcata su *brĕvis*; la vocale della sillaba finale si fonde annullandosi prosodicamente con la vocale iniziale lunga (da *aetas*) della parola successiva; «onde» ha la seconda sillaba breve come il latino *undĕ*; le quantità di «ripone» sono desunte da *rĕpōno* (ultima sillaba breve nella terza persona singolare del presente indicativo della seconda coniugazione italiana). v. 8: «sua» è monosillabo lungo per probabile allungamento in arsi in contrasto con il trattamento da monosillabo breve riservato a «mio» (cfr. vv. 2 e 5). Per quanto riguarda le cesure, bisogna notare che non è sempre possibile riconoscerne la presenza dopo la quinta sede, perché spesso, anche solo nei versi sopra analizzati prosodicamente scatta la sinalefe proprio tra quinta e sesta sede.

52. Menichetti (1993, 92) sottolinea appunto che «l'arbitrarietà del procedimento è flagrante nelle sue stesse radici».

53. A riprova che la scansione del testo cosmicano non rispetta criteri puramente accentuativi basti osservare anche solo il verso 2 che non corrisponde ad un endecasillabo del tipo «a minore» facendo registrare una scansione 3 6 8 10 in cui la sesta sede coincide

Un tale impegno nel farsi seguace dei «certatori» fiorentini avrebbe forse meritato maggiore eco nella storia letteraria, o, almeno, nel capitolo specifico riservato alla storia della metrica. Così, invece, lo si è già detto, non è stato.

Anche gli esponenti della cinquecentesca Accademia della Nuova Poesia sembrano ignorare il precedente di Cosmico. Le tre saffiche lì documentate, cioè *Veggo tal volta ne la vostra lieta* di Antonio Renieri da Colle, *Ecco i be' prati ridono e le valli* di Pier Pavolo Gualterio, *Giteven liete per aperto varco* di Alessandro Bovio, non sembrano dovere niente al poeta padovano. Non si scorge tra esse e *Io temo,* alcun esplicito contatto. Traspare piuttosto in queste saffiche la lezione dei *Carmina* oraziani e pure, sporadicamente, affiora il rimando effettuato a livello del lessico al prestigioso, ai loro occhi, antecedente datiano.[54]

Si dovrà supporre, pertanto, una limitatissima circolazione manoscritta dell'esemplare di Cosmico[55] e il conseguente rapido declino del testo, pur così rilevato quanto a caratteristiche formali. Persino il Carducci acquisterà tardi notizia del modello barbaro ideato da Cosmico; tardi, ma comunque in tempo per riconoscere a Niccolò il posto dovuto nell'accurata rassegna profilata nel saggio dedicato allo *Svolgimento dell'ode in Italia.* Ma procediamo con ordine.

Il decennio 1870-80, vale la pena ricordarlo, è decisivo nell'elaborazione della poetica carducciana perché destinato a sfociare nella «proposta della forma barbara, dapprima praticata in via sperimentale, quindi rapidamente istituzionalizzata, ed anzi elevata a registro preferenziale. Si tratta di un disegno che nasce da un'istanza complessa e che ufficialmente Car-

con la seconda sillaba di «continua», prosodicamente breve. In ogni caso, nell'ambito di una lettura accentuativa, la netta prevalenza di endecasillabi con accenti di 4ª che la saffica esibisce rinvia ad una tradizione diversa rispetto a quella consueta della lirica endecasillabica, tendenzialmente orientata ad una variazione degli schemi accentuativi all'interno di uno stesso testo.

54. Registro, almeno, per la strofa iniziale della saffica di Paolo Gualtiero, «Ecco i be' prati ridono e le valli, / Ecco vezzosa ride primavera, / Ecco van pieni di pure acque i fiumi, / Sïlvia dolce.», il recupero della formula anaforica dell'esclamazione escogitata da Leonado Dati: «Eccomi: i' son qui dëa degli amici, / quella qual tucti gli omini solete / mordere et, falso, fugitiva dirli; / or la volete. / Eccomi; et già dal solïo superno / scesa, cercavo loco tra la gente, / prompta star con chi per amor volesse / darne ricepto».

55. Del resto, come si è detto in precedenza, sono soltanto due le attestazioni sopravvissute del testo, entrambe conservate dal manoscritto marciano.

ducci riconduce alle consuete ragioni di resa organica del proprio pensiero e di ricongiungimento emblematico ai caratteri formali della poesia classica, non senza provvedere tale proposta di sostanziosi complementi storico-letterari mediante una raccolta di antefatti quattrocinque-centeschi».[56] È soprattutto quest'ultima affermazione a interessare qui; già per il 1877, anno di uscita della raccolta delle prime *Odi barbare*,[57] l'epistolario attesta infatti non solo i debiti poetici che il poeta sente di aver intrattenuto, almeno stando in ambito italiano, con i lirici del secolo XVII e XVIII, Chiabrera, Rolli, Corazza, Fantoni, ma anche, ancora più indietro, per l'architettura dell'esametro, con poeti tante volte citati nel corso di questo studio. Scrive al Borgognoni il 30 luglio del 1877: «Quanto agli esametri, si possono fare anche coi senari nel primo emistichio. Ricerca il libro del Tolomei e vedrai. Tutto sta in un certo accordo degli accenti, che corrisponde poi anche a se' piedi della metrica antica. Io non posso spiegarti tutto; molto ho fatto con l'orecchio, ma dopo molto esercizio di *anatomie* su gli esametri latini e anche su quelli dei nostri del cinquecento [...] Sai chi fece esametri anche? Il Campanella [...] Né dimenticare quelli di Leon Battista Alberti e de' suoi compagni».[58]

Il patrimonio acquisito dal poeta nel suo esercizio di accanito lettore non verrà trattenuto nei confini del laboratorio privato. E presto, appena tre anni dopo l'edizione delle *Odi Barbare*, nella primavera dell'80, Carducci rivolge parte delle sue fatiche all'allestimento di un'antologia edita poi nel luglio dell'81 con il titolo *La poesia barbara nei secoli XV e XVI*[59] che, come ricorda Pasquini, si configura quale momento tra i più significativi «di riflessione critica sopraggiunta accanto all'estro creativo».[60] Fonte prioritaria del lavoro risulta essere il volume del Tolomei più volte citato in causa, *Versi et Regole della Nuova Poesia Toscana*. Per il secolo XV, che maggiormente ci preme, l'antologia carducciana limita a Dati ed

56. Capovilla 1997, 1973. Preciso che nell'accennare qui e di seguito a accadimenti della vita e dell'opera di Carducci seguo appunto la sintesi approntata da Capovilla (a cui rinvio anche per la ricca bibliografia); sintesi che fa capo ai numerosi e decisivi lavori carducciani messi a punto dallo studioso.

57. Le *Odi barbare* si leggono in testo accertato criticamente da Papini 1988 (che aggiorna Van Heck); per un'edizione corrente commentata cfr. Banfi 1986.

58. Cfr. il vol. XI (n. 2202) delle *Lettere* (Carducci 1938-1968).

59. Cfr. Carducci 1881; oggi si veda Pasquini 1985.

60. Pasquini 1985, V.

Alberti le presenze; un solo altro nome si interpone fra questi e gli Accademici della Nuova Poesia (il che vuol anche dire fra prima metà del Quattrocento e 1539): il nome di Ariosto.

Nei mesi di preparazione del lavoro, il Carducci, pure forte delle proprie competenze, sembra vivamente preso dalla preoccupazione di procacciarsi altro, eventuale, materiale attinente. L'epistolario attesta il coinvolgimento all'opera di allievi, amici, colleghi; qualche stralcio dalle lettere: a Guido Mazzoni (2 aprile 1880): «Preparo, da esser pubblicato in settembre per le nozze di mia figlia, la raccolta delle poesie in metrica antica. Se hai notizie e indicazioni utili, mandamene, ti prego»; a Domenico Gnoli (3 giugno 1880): «in un articolo della Nuova Antologia, parlaste a lungo e bene una volta della poesia metrica in Italia [...] Vorrei i titoli delle opere da cui estraeste e deste saggi e giudizi [...] ditemi se avete qualche cosa di nuovo intorno all'argomento»; a Giuseppe Chiarini (12 giugno 1880): «metto insieme per il Zanichelli la raccolta di tutte le poesie metriche italiane dal secolo XV fino agli ultimi giorni. Lo Gnoli faceva lo stesso in Roma senza sapere di me. Ora mi cederà il suo materiale e farà egli la prefazione. Hai da mandar nulla? o da suggerire?». Una lettera ancora allo Gnoli del 22 giugno disegna il panorama degli autori in modi pressoché definitivi: «È in composizione la rappresentazione di amicizia di Leonardo Dati: poi alcuni esametri di amicizia dell'Alberti: poi la roba del Tolomei e degli altri della Nuova poesia li metto tutti in tutto. Poi un'epigrafe del Groto, altro del Fracastoro, parecchie elegie dell'Atanagi, una pasquinata in distici». È attorno a questa altezza cronologica che il Carducci avverte il senso di possibili lacune, continua infatti: «Se fra questi termini del '500 e prima del Campanella avete qualche cosa di nuovo, mandate, vi prego, subito».[61]

61. Cito le lettere, rispettivamente contrassegnate con i numeri 2558, 2579, 2580, 2583, 2587, dal volume XII dell'Edizione nazionale (Cfr. Carducci 1938-1968). Ricordo che l'elenco delle lettere pertinenti all'elaborazione del volume sulla poesia barbara è stato fornito dapprima da Geymonat 1966, 378; gli stessi riferimenti epistolari sono poi utilizzati da Pasquini 1985, passim. A proposito dei destinatari delle lettere citate, è impossibile ora dar ragione del loro ruolo non solo nella qualità di procacciatori di fonti, ma piuttosto come figure di riferimento e interlocutori fondamentali del dibattito sulla poesia barbara, soluzione espressiva di cui Carducci è ad un tempo teorico e artefice. Degli studiosi di cui sopra mi limito, pertanto, a ricordare scritti assolutamente vicini a ciò di cui si sta discorrendo; del Mazzoni va almeno citato il contributo *Per la storia della*

Non giunsero evidentemente ulteriori informazioni relative al secolo XV, che rimase, per questo specifico settore metrico, appannaggio esclusivo dell'Alberti e del Dati. Eppure nel 1902, nel saggio *Dello Svolgimento dell'ode in Italia*, poco sopra ricordato, Carducci scriverà: «Ben presto

strofe saffica in Italia (Mazzoni 1894), lavoro tutto incentrato sulle *Odi*, del 1687, del padovano Antonio Giordani ma che, stante la data, poté giovarsi almeno della notizia fornita da Torraca e ricordare per il secolo XV in una fuggevole nota il nome di B. Casanova; dello Gnoli, un cenno merita indubbiamente il saggio *La poesia barbara nei secoli XV e XVI*, (Gnoli 1883). Questo saggio dello Gnoli si qualifica come lucido tentativo di riflessione, avviato nei medesimi anni rispetto alla compilazione dell'antologia carducciana, sul significato che ha nella storia della poesia il periodico sforzo di «far rivivere l'antichità greco-romana», quasi a dire che «lo spirito greco romano *è* nella nostra storia come un sepolto vivo, che a quando a quando, puntate le braccia alla pietra del suo sepolcro, lo solleva un poco, poi ricade spossato, ma per ritentare da capo» (p. 395). Per il resto, nonostante le reiterate richieste del Carducci, non sembra che lo Gnoli, almeno per i secoli XV e XVI, potesse fornire nomi diversi da quelli già noti al poeta; difatti il saggio non aggiunge nulla di nuovo in questo senso. Le lettere dello Gnoli conservate nella Biblioteca di Casa Carducci mostrano, piuttosto, lo stupore dello studioso di fronte alla celerità che animava il poeta nell'approntare l'antologia; celerità che (forse con una minima nota di dispiacere) lo distoglie dall'originaria ipotesi di lavoro in comune; la quale ipotesi peraltro avrebbe richiesto un confronto su alcune idee di fondo relative alla concezione stessa di 'poesia barbara'. Leggiamo dalla lettera dello Gnoli al Carducci del 9 giugno 1980 (busta LX, 2, n. 16598): «Caro Carducci, dalla vostra prima lettera credetti che si trattasse da parte vostra d'una semplice idea non ancora in via d'esecuzione [...]. Io, come vi scrissi, ho già copiato molto. Il secolo XV l'ho già pronto; pe' due seguenti non mi manca che pochissimo; qualcosa di più mi rimane a copiare del XVIII; al nostro non ho ancora messo mano[...]. Ancora più chiara la lettera dello Gnoli del9 luglio 1980 (busta LX, 2, n. 16599): «Ora io sono immerso negli esami, e vi starò fino ai primi d'agosto; e per di più la Biblioteca V. Emanuele, da cui potrei prendere i libri a casa, è chiusa: quindi non posso aiutarvi se non con quello che ho già raccolto. Mi pare anche che non sia possibile farne un lavoro, sia pure di compilazione, in comune senza potersi intendere a voce, almeno sui concetti principali. Avevo tentato d'essere mandato Commissario per esami d'Istituto e di Liceo, in modo da potervi fare una visita; ma non mi è riuscito. In queste condizioni, mi par meglio di rendervi tutta la vostra libertà. Fate pure il vostro lavoro da solo. Io da parte mia vi comunicherò ugualmente tutto quel che ho. Quando vi proposi di fare insieme il lavoro, credevo che la vostra fosse un'idea non ancora in via d'applicazione; e allora avrei potuto giovarvi, se non altro colle copie che avevo già fatte. Ma stando le cose come stanno, io non posso giovarvi che poco, e forse meno di altri che v'avranno mandato copie e notizie [...]. A lavoro compiuto, il 18 luglio 1981, lo Gnoli ne riceve copia e scrive: «Ho ricevuto lo splendido esemplare della "Poesia barbara" e ve ne ringrazio»; è peraltro ancora disponibile ad una eventuale collaborazione e aggiunge: «Pensate al 2° volume? In caso avvisatemene, perché possa mandarvi qualche cosetta che non so se abbiate» (busta LX, 2, n. 16602). Nel saggio citato del 1883, infine, lo Gnoli generosamente riconosce che la raccolta carducciana «è fatta in tal modo che nessun altri poteva né meglio né ugualmente» (p. 395).

gl'italiani, nel secolo decimoquinto, mirarono a riprodurre i metri melici: il saffico, fin dal 1441 Leonardo Dati, più tardi, ma sempre nei confini del Quattrocento o ivi presso, Niccolò Cosmico e Galeotto del Carretto».[62] Il quadro delle attestazioni è ora quasi completo. Cosa è intercorso nel frattempo? Difficile sapere con certezza come il Carducci, lungo il decennio successivo alla pubblicazione della sua antologia 'barbara' si sia potuto procurare tale supplemento di informazione; si può solo abbozzare un'ipotesi che mette in campo il nome di Erasmo Percopo. Nel 1888, infatti, il Percopo pubblica sul «Propugnatore» un articolo, *I sonetti del Pistoia*, di carattere recensorio rispetto ad un lavoro di poco precedente ad opera del Renier.[63] Trovandosi a dovere affrontare la questione relativa ai XXIII sonetti maledici, indirizzati alla volta del Cosmico dal Pistoia, il Percopo si trattiene velocemente sulle opere del nostro poeta padovano, citando le *Cancioni* e i manoscritti Ferrarese e Marciano contenenti sue rime. A tal proposito afferma, non troppo benevolmente: «Tutti questi manoscritti non contengono che canzoni e sonetti, poverissime cose, sia dal lato artistico che dallo storico, e degne di restar ignote per sempre. Ma alcuni sonetti furon tratti, invece, dall'ultimo dei codici citati, e stampati dal Gobbi nella sua *Scelta di Sonetti e Canzoni de' più eccellenti rimatori d'ogni secolo*». In nota poi lo studioso reca gli *incipit* dei cinque sonetti prescelti, della canzone e della saffica, per la quale aggiunge: «L'ode saffica senza rima è a bastanza osservabile, perché per il tempo in cui fu scritta, certamente prima del 1500, nel quale anno morì il Cosmico, è uno dei più antichi tentativi di metro *barbaro*; e non è nella bella raccolta di G. Carducci, *La poesia barbara nei secoli XV e XVI*».[64] Segue a questo punto la trascrizione dell'ultima strofe della saffica.[65]

La coincidenza di una data diventa eloquente: nello stesso 1888 Carducci assume difatti la direzione del periodico bolognese.[66] L'epistolario carducciano non documenta i contatti con il Percopo e le lettere di

62. Cfr. Carducci 1935-40, 16.

63. Cfr. Percopo 1888 e Renier 1888.

64. Cfr. Percopo 1888, 279.

65. Per quanto riguarda la trascrizione della saffica, come detto, il Percopo si limita a fornirne l'ultima strofe; non si ha la pubblicazione integrale della saffica come sembra intendere Ricciardi 1984, 77.

66. Cfr. Capovilla 1997, 1935.

quest'ultimo conservate a Casa Carducci non sono utili in questa direzione.[67] Pure significativa risulta la citazione del volume del Gobbi, questo senz'altro noto al poeta, e forse solo per la specifica contingenza cosmicana fatto oggetto di una dimenticanza.[68] Di certo a questa raccolta attinge in anni ancora posteriori, quando antologizza per la silloge *Antica lirica italiana (canzonette, canzoni, sonetti dei secoli XIII-XV)*[69] il sonetto di Cosmico *A poco a poco diventar men bella*, uno dei cinque segnalati dal Gobbi.

La fortuna critica di *Io temo, e forsi ogni paura è vana*, che ho tentato di ripercorrere, ci ha condotto molto lontano dal torno di tempo nel quale il testo è stato concepito. Volendo completare questo studio con qualche nota di commento, sarà necessario rivolgersi nuovamente indietro, agli anni centrali del secolo XV, per recuperare almeno alcune delle coordi-

67. Cfr. busta LXXXVIII, 36; contiene due cartoline postali, una lettera e un biglietto d'auguri, tutti d'altro argomento.

68. Si noti peraltro il seguente fatto: il Percopo nel rinviare alla *Scelta* del Gobbi, avvisa che le poesie del Cosmico si troverebbero «unicamente nella quarta edizione (Venezia, MDCCXXXIX, Baseggio, vol. I, pp. 153-59)»; in verità, si badi, già la terza edizione (cfr. Gobbi 1727) presenta i testi del poeta, con anche la puntuale indicazione, nell'elenco dei *Canzonieri diversi* da cui si è attinto, del manoscritto marciano allora «appresso P. D. Pier Caterino Zeno. C.R.S.». Cosmico viene dunque incluso nella silloge per mano dei curatori del volume del '27, i quali difatti affermano che il lavoro si è arricchito «di molti componimenti parte tratti da libri antichi non veduti né dal primo, né da' secondi raccoglitori, parte da libri stampati dopo l'anno 1718, ed alcuni pochi da manoscritti cortesemente comunicatici da' propry Autori»; poco oltre si precisa, ed è il risvolto più interessante, che molti di questi testi di ultima inclusione sono stati accolti «in dimenticanza. Lo stesso possiamo dire di certi altri componimenti (che non sono però altro che sonetti, o canzoni) da noi scelti più per lo metro stravagante con cui sono composti». La presenza dell'ode saffica, 'contrabbandata' per canzone, sembra pertanto voler essere fatta passare un po' sotto silenzio. Come del resto sotto silenzio passa proprio lo stesso nome di Cosmico, che non viene attestato nella *Tavola de nomi cognomi e patria di tutti gli autori de' quali si trovano rime nel presente volume.* Molto probabilmente questa mancata registrazione ha fatto pensare alla presenza del Cosmico nella sola edizione del Gobbi del 1739: qui difatti il poeta è regolarmente incluso negli Indici e pure la novità della sua saffica ottiene un minimo cenno di risalto: secondo quanto stabilisce la *Tavola de i Componimenti contenuti nel presente volume* (p. 597) che pure precisa che «Le Canzoni, Canzonette, ballate, Ode, Inni, e Madrigali sono contrassegnati con questo segno *. Gli altri componimenti sono tutti sonetti», *Io temo, e forsi ogni paura è vana* ottiene la marca distintiva che la annette, credo, al tipo delle odi. La biblioteca di Casa Carducci conserva, comunque, la quarta edizione.

69. Pubblicata postuma, cfr. Carducci 1907.

nate culturali che promossero in Cosmico, probabilmente, quella specifica volontà di scrittura.

Per il testo di Cosmico, come si è accennato in precedenza, appare ipotizzabile una data di stesura 'alta', sebbene estesa quanto ad arco cronologico, a causa della collocazione nel manoscritto marciano, valutato per alcuni suoi elementi intrinseci (ma sempre in forma dubitativa) di ideazione anteriore al manoscritto ferrarese. Abbiamo pure riscontrato un legame forte fra Dati e Cosmico, legame che anzi tende a distanziarli dall'altra coppia formata da Galeotto e Casanova ed è consistente nella comune opzione per una costruzione del verso obbediente ai dettami della prosodia quantitativa. Il contatto istituito fra il poeta padovano e il fiorentino, evidente sul piano delle scelte formali e strutturali, può supporsi originato da un repentino desiderio di emulazione scattato nel Cosmico ventenne all'indomani del *Certame*; altri elementi fanno pensare però ad una forma di rapporto intertestuale più meditata, valorizzata dalla concomitanza di altre, appena più tarde, sollecitazioni culturali e poetiche. Una suggestione duratura e, quindi, un recupero posticipato del testo del Dati non è cosa che può tanto stupire perché quella prova poetica, per le caratteristiche innovative che la improntavano, e anche perché unico e ultimo esercizio del Dati volgare che dopo il 1441 tornò a scrivere solo in latino,[70] si trovò caricata, e lungamente, di una forte valenza paradigmatica.

In ogni caso, a prescindere ora da puntuali localizzazioni cronologiche, bisogna anche riconoscere che la spinta alla riprova di esperimenti barbari da parte del Cosmico non si può far risalire automaticamente ad una generica disponibilità al nuovo, all'eccentrico, in ossequio ad una cifra che stigmatizza da tempo biografia e poetica del padovano. Misurarsi con tale tipologia di testi, infatti, era iniziativa che per le competenze tecniche richieste avrebbe scoraggiato il semplice improvvisatore. Ma non scoraggiò Cosmico, che appunto – è ciò che si vuole notare – poteva far leva sulla sua attitudine e pratica di verseggiatore latino. In tale prospettiva, la sua figura di umanista è tutta ancora da disegnare, ma si può tentare di analizzare meglio, e in piccola parte integrare, le notizie già a nostra disposizione.

70. Cfr. Flamini 1890; tra le poesie latine si trova pure l'ode saffica *Ad Florentinos*.

Trascuriamo al momento la manciata di elogi che pure al Cosmico poeta latino furono tributati dai contemporanei;[71] mi sembra più utile soffermarsi sulle notizie che in questa specifica veste lo vedono protagonista attivo. Da rivalutare credo sia, ad esempio, la scelta di Bartolomeo Platina di fare del Cosmico il proprio interlocutore nel dialogo, del 1467 circa, intitolato *De flosculis quibusdam linguae latinae.*[72] Essenzialmente ricordata quale prova dell'appartenenza di Niccolò all'Accademia Romana, l'operetta sembra per il resto utile solo a fornire una notizia biografica su uno zio di Cosmico,[73] notizia che, pur volendo suppore vera, resta di assoluta secondaria importanza. Apprezzabile piuttosto il fatto che il Cosmico venga chiamato a compendiare un'opera di peso quale sono le *Elegantiae* del Valla. Nei confronti di questo testo capitale nell'ambito delle discussioni linguistiche della prima metà del Quattrocento, il dialogo avviato tra Platina e Cosmico, appena velato dall'eco di trascorse polemiche («[Valla] audacter nimium quod proponit affirmat et mordacitate plusquam deceret delectat. Multis nam ob levem causam diem capitis dicit»), ha finalità semplicemente sintetiche e illustrative. Dice il Platina: «Longum esset recensere totum volumen de *Elegantia linguae romanae* ab eo praescriptum. Tu, aperto libro, ex ordine me quae voles interrogabis et ego vicissim quae cognitu necessaria esse duxero tibi explicabo». Più del nucleo centrale del dialogo interessano ora le poche notazioni poste a cornice. Al principio dell'opera si colloca una breve digressione sulla malattia che avrebbe colpito lo zio paterno di Lelio senza aver dato manifesti presagi della sua pericolosità. A questo punto, con passaggio alquanto brusco, si trascorre a parlare del Valla. In chiusura, prima di congedarsi dal Cosmico invitandolo a «plurimum confitebere» degli insegnamenti impartiti, il Platina afferma: «Ita me dii bene ament ut liceat mihi tandiu quod amo frui, ut iam depecisci morte cupio». Credo che si possa ricavare abbastanza facilmente dai brevi motti posti ai margini estremi dell'opera la mozione che la supporta: in con-

71. Per una discorsiva rassegna cfr. Rossi 1889; inoltre, più rapidamente Ricciardi 1988.

72. Ho potuto controllare l'incunabolo milanese del 1481 conservato alla Biblioteca Marciana di Venezia che reca il seguente frontespizio: BARTHOLOMAEI PLATYNAE DIALO / GUS DE FLOSCULIS QUIBUSDAM LIN / GUAE LATINAE AD LAELIUM.

73. Cfr. Rossi 1889, 105-06 e da qui alla bibliografia successiva.

trapposizione ai mali improvvisi e imperscrutabili che aggrediscono l'uomo nella sua quotidianità, la dedizione agli studi si presenta come forma di conforto e strumento di superiore riscatto. L'assunto non è nuovo, certo, e altrove affrontato ben più radicalmente, eppure un così fuggevole accenno è sufficiente a lumeggiare l'operetta divulgativa; e il Cosmico si ritrova partecipe di idealità che riqualificano anche il ruolo di semplice discente da lui ricoperto nel corso del dialogo.

Da quanto sembra volerci far intendere il Platina, insomma, l'attività umanistica di Cosmico non si sarebbe dovuta risolvere tutta nella più o meno agguerrita competenza della disciplina linguistica. Della stessa professione di grammatico, il padovano, mostra di avere, d'altra parte, una concezione non irrigidita nella pura precettistica; basti un esempio: oramai anziano e certo forte di esperienza nel campo degli studi classici, verso il 1494, mentre svolgeva per Isabella Gonzaga l'insolito ruolo di precettore epistolare, lo si coglie invitare una volta quest'ultima a diffidare di insegnanti troppo pedanti: «per niente non vi lasciate dare latini né faticate la memoria ad imparare le regole, ché tutto è vano e tempo perso, et chi procede per tal via non scià insegnare», sollecitandola peraltro a «ridersi di quelli che si danno ad intendere di sapere e non scianno».[74]

Detto questo, non si può tacere che ben altri elementi dovrebbero concorrere all'ipotetica costruzione di una fine e attrezzata fisionomia d'umanista. Quanto di più, invece, sarà possibile aggiungere in merito non può che ricavarsi in modo deduttivo, lasciando che in assenza di esternazioni esplicite da parte dell'autore siano gli affioramenti dalle sue opere a parlare.

Tornando alla saffica, la scelta del metro si può spiegare come pacifico allineamento al Dati, ma può pure farsi ricondurre al movimento che dagli anni '40 del 1400 procedeva verso una graduale conoscenza e assimilazione della lezione poetica oraziana. A fare da scorta nella ricostruzione della fitta rete di letture parziali e integrali, di edizioni e commenti che costituiscono le tappe rilevanti di questo percorso culturale, inter-

74. Questa lettera ad Isabella del 25 novembre 1496 e le altre due sul medesimo argomento del 4 e del 22 dicembre dello stesso anno sono edite da Renier 1888, XXXVII-XXXIX.

viene l'ancora insuperato studio di Gaetano Curcio, *Quinto Orazio Flacco studiato in Italia dal secolo XIII al XVIII.*[75] Non se ne può certo dar conto qui minutamente; isoliamo soltanto alcune notazioni che appaiono di particolare aderenza al discorso che si sta accennando. Dopo aver segnalato con consueta puntualità gli sporadici accenni di cui fu oggetto Orazio nella prima metà del secolo XV, menzioni che in ogni caso emarginavano la poesia dei *Carmina*, Curcio rileva che la causa di così ridotto ascolto presso gli umanisti del tempo dipendeva dal fatto che «non s'era fatto ancora l'orecchio ad una complicata metrica melica [...]. Solo intorno alla metà del '400 si manifesta in essi il desiderio di allargare le conoscenze metriche [...]. Tuttavia solo nel 1440 vediamo il Baratella, scolaro di G. Barzizza, mettere insieme una raccolta di suoi carmi intitolati *Ecatometrologia* (Ms., Bibli. Comunale di Padova, BP 881) in cui fa tesoro del libro di Servio *De centum metris* e dell'opuscolo pseudo-serviano *De metris Oratii* aggiungendo 23 schemi di sua invenzione. E un decennio dopo, nel 1453, Nicolò Perotti pubblicava l'opuscolo *De generibus metrorum* che rimase il capolavoro metrico del secolo, e poi un altro *De metris horatianis* che venne più volte ristampato in edizioni d'Orazio del '500. Il libro del Baratella fu poco diffuso, quello del Perotti letto e apprezzato, ma ciò nondimeno non furon pochi gli umanisti che mantennero una singolare ignoranza metrica, pur dopo la pubblicazione di quei due trattati».[76] Pure al Perotti dovrebbe risalire il primo commento alle *Odi* oraziane,[77] ma di tale lavoro non sono rimaste tracce, e per individuare altri episodi importanti nella storia della fortuna di Orazio in questo secolo bisogna attendere il 1470, anno dell'*editio princeps*, e il 1482, anno del primo commento completo dell'opera oraziana realizzato dal Landino.[78]

Quale di questi accadimenti abbia potuto incidere sulla poetica del Cosmico è certo difficile dire; più prudentemente, si dovrà immaginare da parte di Niccolò una condivisione della invalsa attenzione umanistica

75. Curcio 1913.

76. Ivi, pp. 50-51.

77. Ivi, p. 53; notizia ripresa da Bo 1987 (specialmente il par. *Fortuna di O. nell'Umanesimo e Rinascimento*, pp. 1501-1502).

78. Si può leggere il *Proemio al commento oraziano*, in Cardini 1974, 195-202, vol. I; (Varianti e commento alle pp. 243-57).

verso il poeta di Venosa. Dai pochi elementi a nostra disposizione possiamo al momento solo dire che Niccolò sembra appuntare il proprio interesse al fatto metrico,[79] almeno stando alla ripresa della strofa saffica sperimentata in *Io temo*, e per la coincidenza che individua, nel più marcato rimando ai *Carmina* oraziani rintracciabile nelle sue rime, la traduzione letterale dell'*incipit* dell'ode saffica *Faune, Nympharum fugientum amator* (III, 18), verso che nel primo dei quattro capitoli finali che chiudono la silloge ferrarese, diventa *Fauno, amator di fugitive ninfe.*

Si è rivelata purtroppo infruttuosa la ricerca che mirava a rintracciare all'interno della produzione latina di Cosmico composizioni in metro saffico, ricerca che, fosse giunta a buon fine, avrebbe confermato il supposto interesse del poeta (in un certo senso una sorta di confidenza compositiva) nei confronti di tale orchestrazione metrica. Dei quattro testi pubblicati dal Rossi, gli unici in lingua latina finora editi, tre sono epistole elegiache e uno è un epigramma;[80] il codice Estense latino 134, α. R. 9.5, che ho controllato, contiene altre due elegie e un epitafio;[81] solo elegie poi si allineano nel codice padovano C.M. 830, il testimone più ricco nell'ambito della tradizione poetica latina di Niccolò. In ogni caso, sebbene in altra direzione, la lettura dei carmi raccolti da quest'ultimo manoscritto, finora inediti, è stata eloquente e ha indotto a contemplare, nella ristrettissima campionatura di *auctores* di riferimento attualmente segnalabili, insieme ad Orazio, ed anzi con maggiore incisività, Properzio.

Non è presenza, questa, che determini stupore, certo; ci sono studi sufficienti a dimostrare la mole di riprese di cui fu oggetto il poeta nell'ela-

79. L'influenza della lezione oraziana, rafforzata sul versante metrico dalle pubblicazioni del Perotti, risalenti al 1471 come data di stampa ma da anteporre al 1453 come stesura, è stata notata pure per i *Carmina* di Boiardo da Carrai 1998 e 1999, 113-40. Proprio «l'eco degli opuscoli precettivi di un autore del prestigio di Perotti», afferma Carrai, potrebbe aver «contribuito ad indirizzarlo verso una metrica desueta e di maggior impegno rispetto allo scontato filone di elegie ed epigrammi» (p. 366).

80. Rossi 1889, 153-158 (*Appendice* III).

81. Il codice Est. Lat. 134 (segnalato da Ricciardi 1984), conserva le composizioni ricordate alle cc. 87r-v e 100r-v. La seconda di queste è indirizzata a Nicolò Volpe per volere di Francesco Diana, umanisti di certa fama; abbiamo così una testimonianza del livello delle frequentazioni letterarie intrattenute da Cosmico. Segarizzi 1914 ha segnalato invece altri componimenti latini di Cosmico nel codice Vat. Lat. 2874, che personalmente non ho visto, ma che, stando alle indicazioni di Segarizzi, contiene le elegie già edite dal Rossi a cui si aggiungerebbero ancora un'elegia e sei epigrammi.

borazione lirica latina nel corso del XV secolo. Sono state localizzate infatti puntualmente le aree culturali che si mostrarono attente e sensibili alla suggestione della poesia properziana: Siena innanzitutto, e poi negli anni '40 la cerchia fiorentina e la corte ferrarese; per molti dei poeti citati – il Landino, il Verino, il Naldi, il Braccesi, lo Strozzi, Basinio da Parma – sono stati indagati modi ed entità dell'influenza properziana.[82] Il fatto che il Cosmico sia stato a contatto sia con la corte medicea, in anni giovanili, che con l'ambiente ferrarese, più tardi, spiega questa solidarietà di gusti con espressioni dell'umanesimo contemporaneo. Di scorcio si può pure rilevare che, come padovano, egli fu al contempo continuatore di quel piccolo gruppo di umanisti che già nel corso del secolo XIII avevano mantenuto vivo, appunto a Padova, il nome del grande poeta elegiaco.[83]

Inaugurate da una elegia dedicata a Paride Ceresara,[84] le poesie, suddivise in tre libri, esibiscono capillari riferimenti a Properzio. Non è certo il caso di porsi qui nella prospettiva di una illustrazione meramente quantitativa; mi sembra piuttosto utile sottolineare come le riprese non siano in Cosmico casuali e disordinate. Non solo infatti appare costante il rispetto fra congruenza tematica e corrispettiva costellazione lessicale, ma ancora più rilevante è la constatazione del profilarsi di certi parallelismi strutturali che avvicinano nella soluzione architettonica le elegie di Cosmico al modello properziano. Documentiamo velocemente attingendo per l'esemplificazione dal primo libro di Cosmico che sembra modellarsi sul *monobiblos* di Properzio, cioè sulla raccolta delle prime 22 elegie che, pur connessa agli altri tre libri che costituiscono l'opera integrale di Properzio, ha rappresentato nel tempo una silloge dotata di propria autonomia. Dunque, Cosmico del suo antecedente recupera innanzitutto l'estensione complessiva: anch'egli compone di 22 elegie il suo primo libro;[85] poi, e questa è la mossa davvero sorprendente, fa coinci-

82. Al lavoro di La Penna 1977 si aggiungano i contributi di Coppini 1981 e Tateo 1987.

83. Cfr. Billanovich 1958.

84. Sulla figura di Paride Ceresara e sui rapporti che intercorsero tra il Cosmico e il giovane poeta e umanista mantovano si veda Comboni 1989; per le relazioni con il Cosmico cui il Ceresara dedicò pure tre sestine *in morte*, soprattutto le pp. 271-73.

85. Si noti che propriamente le elegie risultano essere 21, raggiungendo la quota 22 con l'inclusione nel computo dell'elegia proemiale a Paride Ceresara.

dere gli estremi. La prima elegia *Si te forte movet nostri, Pellee, libelli*, si adegua alla celebre *Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis* per diversi aspetti. Si ripete, innanzitutto, in esse la movenza allocutoria all'amico: Alessandro Strozzi *Pelleus*,[86] nel Cosmico, *Tullus*, in Properzio; sovrapponibile poi risulta il nucleo tematico essenziale che coincide con l'intenzione programmatica della dichiarazione del proprio stato d'animo («uror enim: tacito non est spes ulla salutis / serus et adverso cogor amore loqui» – Cos. *El.* c. 7r, vv. 5-6, che si riallaccia a «et mihi iam toto furor hic non deficit anno, / cum tamen adversos cogor habere deos» – P. *El.* I, 1, vv. 7-8);[87] al centro del componimento si colloca poi, in entrambi i testi, l'inserto di un *exemplum* mitologico[88] chiuso da un verso sentenzioso di omologa fattura: «tantum in amore preces et bene facta valent» (P. *El.* I, 1, v. 16), «tantum in amore valet non tacuisse malum» (Cos. *El.* c. 7r, v. 14). In Properzio, però, il racconto del mito ha la funzione di porre in risalto per contrasto gli infelici esiti della vicenda dell'autore, per le cui ferite amorose non si trovano rimedi; in Cosmico, invece, la digressione mitologica suffraga la posizione del poeta riguardo al valore 'curativo' dell'esternazione dell'amore; e nel consiglio di «facere e nostro publica verba malo» (Cos. *El.* c. 7r, v.18) sembra possibile scorgere, in una sorta di colloquio a distanza con l'antecedente latino, l'unico antidoto al «cytheriacum (...) venenum» (Cos. *El.* c. 7r, v. 13).

Affine quanto a soluzione incipitaria, la raccolta di Cosmico si ricollega alla lezione properziana, come si è detto, pure nel testo d'approdo. Difatti, come Properzio colloca in chiusura del *monobiblos* un componimento (*Qualis et unde genus, qui sunt mihi, Tulle, Penates* – I, 22) che attiene al genere della *sphragís* (è cioè sigillo all'opera perché, contenendo notizie

86. Il primo libro di elegie di Cosmico è dedicato ad Alessandro Strozzi definito *Pellee*, appellativo sciolto da Rossi in *Palla* nell'edizione dell'elegia *Quod mihi securam prodest, Pallae, quietem* allo stesso Alessandro dedicata e tratta dal codice dell'archivio modenese (cfr. Rossi 1889, 156-57 *Appendice* III).

87. Cito il testo properziano da Gazich 1993, da cui pure traggo le eventuali traduzioni.

88. In Properzio, coerentemente alla storia personale che si accinge a volgere in poesia, il riferimento è alla storia di Milanione che vince le resistenze di Atalanta (vv. 9-15). Cosmico, invece, dovendo dimostrare la necessità che l'amore, anche tardivo, venga esplicitato, propone i miti di Antioco e di Mirra, entrambi risollevati dalle sofferenze d'amore in conseguenza della confessione dei loro sentimenti (vv. 7-14).

sull'autore, sui suoi natali e sulla sua patria, ne garantisce l'autenticità), così si risolve a fare Cosmico nella finale *Cosmicus unde vocer cur et, Pellee, requiris* (c. 66r); e fingendo di esaudire la curiosità dell'amico – anche in questo con assoluta analogia con l'attacco properziano – il poeta giustifica la lunga sequenza di versi percorsi tutti da un accento personale.

Fra questi estremi dell'opera, la gamma di motivi propri dell'elegia è attestata in Cosmico con modulate combinazioni, senza che però vengano a mancare snodi essenziali; ne cito solo uno, emblematico: la riproposta di un componimento aderente al tipo del *paraclausithyron*, cioè il lamento dell'innamorato dinanzi alla porta chiusa, *topos* caratteristico del genere elegiaco nel suo insieme, qui riproposto – con perfetta sovrapposizione properziana – nella variante del lamento pronunciato dalla stessa porta per essere stata un tempo custode della castità di una fanciulla e ora invece costretta a subire le *blanditiae* di molti amanti.[89]

A questo punto, occorre avviarsi alla conclusione. Il retroterra letterario del Cosmico non si può dire certo del tutto saggiato, ma per quella che credo essere la filigrana delle referenze cólte posta a sostegno della saffica *Io temo, e forsi ogni paura è vana*, i nomi principali sono stati fatti. Un po' bruscamente si potrà subito dichiarare che lo sguardo di Cosmico, per questa sua sperimentale composizione volgare, non sembra volgersi direttamente all'ambito così prestigioso, ma pure così arretrato cronologicamente, della classicità. Un autore, e anzi meglio un'opera, vicina e moderna, sembra aver offerto a Cosmico in splendida sintesi il fascio di motivi che lo hanno sollecitato: l'autore, che è capitato già di ricordare, è Cristoforo Landino, l'opera la *Xandra*.[90]

Composta nel 1443-1444 in una prima versione di cinquantatré elegie latine dedicate a Leon Battista Alberti, verrà ampliata circa quindici anni

89. Il *paraclausithyron* di Cosmico, *Illa ego que pueris et custos fida puellis*, (c. 44r) è in relazione con *Quae fueram magnis olim patefacta triumphis* (P. *El.* I, 16). La medesima soluzione poetica che prevede l'artificio di rendere animati oggetti inanimati si trova applicata nel carme 67 di Catullo: *O dulci iocunda viro, iocunda parenti.* In Tibullo pertengono al genere dei lamenti dinanzi alla porta le elegie *Adde merum vinoque novos compesce dolores* (I, 2) e anche *Asper eram et bene discidium me ferre loquebar* (I, 5), come si deduce dai versi 67-68 che recitano: «*Heu canimus frustra: nec verbis victa patescit / ianua sed plena est percutienda manu*» (cito da Della Corte 1993).

90. Si può leggere in Perosa 1939; una scelta è invece disponibile in Arnaldi-Gualdo Rosa-Monti Sabia 1964. Cenni critici sulla *Xandra* in Bottiglioni 1913 e in Cardini 1973, 1-65.

dopo in tre libri, non tutti di argomento amoroso, in cui ricadranno anche le composizioni giovanili. È una raccolta esemplare per il tempo, molto imitata,[91] e certo interessante anche per il Cosmico che facilmente dovette cogliere la novità di una poesia in cui il Landino «riesce a fondere l'imitazione più stretta dei lirici latini colla più raffinata spiritualità del canzoniere petrarchesco».[92] Ancora più nello specifico, a dimostrazione di come in quest'opera davvero si coagulino tutti i cenni di cui si è composto finora il nostro discorso, dovrà notarsi, in primo luogo, che, nell'alternanza dei metri che la compongono, al saffico è riservata una parte non irrilevante;[93] in secondo luogo, che a Properzio tra i latini è

91. Tra gli umanisti della cerchia fiorentina il più sensibile all'influenza landiniana è certamente Ugolino Verino la cui *Flametta* è ricca di richiami alla *Xandra*, del resto la volontà di accostarsi all'opera scelta a modello è chiaramente esibita sin dagli esordi dell'opera in cui dopo quattro elegie di dedica – a Lorenzo Medici, al lettore, al libro, a Flametta – si dichiarono i debiti letterari contratti con l'elegia *De Xandra et Flammetta*. (cfr. Mencaraglia 1940).

92. Arnaldi-Gualdo Rosa-Monti Sabia 1964, 163. Per una valutazione del graduale avvicinamento ai modi del canzoniere esemplato da Petrarca lungo la storia compositiva della *Xandra* cfr. Cardini 1973, 1-10. Indicazioni relative al contatto della *Xandra* con precisi luoghi dei RVF fornisce Balduino 1965 che evidenzia, oltre a molte riprese intertestuali sfuggite ai curatori del testo landiniano nell'antologia in esame, i casi marcatissimi della *Xandra* I, 17, che traduce nei versi d'attacco RVF CCLXXIII, e «l'estremo esercizio virtuosistico» dei *Seni senari ad imitationem Petrarce* in cui, eccezionalmente, la forma metrica della sestina è utilizzata per una composizione latina (Cardini 1973, 2, definirà questo «un esperimento di "poesia barbara» inversa"). Dalla prospettiva opposta, che individua in Properzio l'artefice di un canzoniere amoroso di notevole interesse per Petrarca, si veda ora il lavoro di Tonelli 1998.

93. Se non si volesse accogliere la possibilità che la prima determinante spinta alla composizione della sua saffica sia giunta a Cosmico dall'esperienza eclatante in ambito volgare di Leonardo Dati e dalla rinascita di metà secolo degli studi oraziani, si potrà pensare che l'ispirazione metrica possa essere sopravvenuta dallo stesso esempio landiniano della *Xandra*, che vedremo agire anche su altri livelli. Tuttavia, a questo punto sarà bene ricordare che per la produzione di saffiche latine nel corso del secolo XV non si può condividere l'affermazione di F. Arnaldi, che in proposito dice: «i metri oraziani non hanno avuto molta fortuna nella storia della letteratura latina. Si capiva ch'era pericoloso toccarli» (Arnaldi-Gualdo Rosa-Monti Sabia 1964, XXV); un veloce, e parziale, controllo permette di annoverare tra i compositori di saffiche, oltre al Landino, almeno: A. Navagero, M. Marullo, U. Verino, P. Sasso, G.A. Augurello, M.M. Boiardo, F. Filelfo, L. Carbone, G. Pontano (di solo carmi in strofe saffiche, precisamente 16, si compone addirittura un'intera sua opera: la *Lyra*), e lo stesso Poliziano, che ne compose due e una di queste, *O meos longum modulata lusus*, come è noto, fu inserita nella rappresentazione della *Fabula di Orfeo* in onore del cardinal Francesco Gonzaga, e cantanta in scena da Baccio Ugolini nelle vesti del protagonista.

riconosciuto un superiore magistero;[94] ed infine, che la constatazione dell'estesa influenza petrarchesca (attestabile tanto sul piano delle tematiche quanto su quello delle scelte stilistiche e persino di certe prove metriche) è evidente nella prova della sussistenza di rapporti osmotici fra lirica latina e lirica volgare. Trascrivo di seguito l'elegia XXVII *Ad Xandram* traendola dal primo libro della raccolta del Landino; è a questa specifica composizione che mi pare il Cosmico guardasse per ricavare l'intelaiatura essenziale alla sua saffica;

Maxima pars nostri, pulcherrima Xandra, doloris
qua sine nec Croesi regia tecta velim,
quando tuam faciem nullo prohibente licebit
aspicere et coram mitia verba loqui?
5 Namque tuo postquam invitus sum, Xandra, revulsus
aspectu, semper vita molesta fuit.
Nec mihi cura cibi, placidae nec cura quietis,
sed lacrimae tantum pocula nostra parant;
nec blandi comites durum lenire dolorem,
10 altera nec, quamvis pulchra, puella potest.
Ah, quotiens totas insomnes ducere noctes
cogimur et curis invigilare tuis!
Et nunc qui vultus, quae sit tibi gratia formae
nunc memini, qualis rideat ore nitor,
15 sideribusque oculos similes et cygnea colla
et niveum pectus, pectora nostra domans.
Et memini cantum, quo se pulcherrrima victam
non, modo sit verax, Calliopea neget;
et memini in numerum soleant ut mollia crura
20 ludere et in girum molliter ire pedes.
Omnia quae memori monitus dum mente retracto,
materiam, infelix, ignibus addo meis.
Sic infelices nostros nutrimus amores,
gaudia praeteriti dum meminisse iuvat,
25 inque dies crescunt flammae penitusque medullas
exurunt: roseus deserit ora color.

94. Tateo nota che al Landino può attribuirsi il titolo di «nuovo Properzio» come del resto la «presenza di almeno un codice umanistico dove la *Xandra* del Landino figura accanto ai canonici Catullo, Tibullo, Properzio» dimostra (cfr. Tateo 1987, 50; il codice individuato si trova a Napoli, alla Biblioteca Nazionale, con segnatura IV F 20, cfr. nota 18).

Pallentemque utinam faciem nunc cernere possis,
quantaque mi macies squalida membra notet!
Sed quamvis multae vexent mea pectora curae,
30 unum est quod doleam, candida Xandra, magis;
vidi ego saepe: novis veteres tolluntur amantes,
et longinqua minus flamma caloris habet.
Non tamen hoc timeo tibi vel quia mobile pectus
vel precibus vinci muneribusque putem;
35 namque hoc magna Venus novit Venerisque Cupido
te nihil in casta sanctius esse fide.
Nullus nec donis turpi te subdet amori,
quin sis perpetua nota pudicitia.
Auratis non te vincet Pactolus harenis
40 divite non quicquid devehit amne Tagus.
Sed tamen, heu fateor, timeo: licet ipsa timoris
vana sit, est tanti causa timoris amor.[95]

95. «O bellissima Sandra, massima causa del mio dolore, senza di cui non vorrei possedere neppure la dimora regale di Creso, quando potrò contemplare il tuo viso senza che nessuno ce lo impedisca e dire a te sola dolci parole? E infatti, da quando sono stato contro mia voglia strappato lungi dalla tua vista, (5) la vita, o Sandra, per me è stata sempre dolorosa. E non ho voglia di mangiare, né mi preoccupo di dormire, ma solo le lacrime mi dissetano; né i dolci amici possono calmare il mio dolore, né un'altra fanciulla anche se bella mi può consolare. (10) Oh quante volte sono costretto a rimanere sveglio tutta la notte ed a vegliare pensando a te! Ed ora ricordo quale sia il tuo volto, quale la grazia della tua bellezza, quale lo splendore della tua bocca, e gli occhi simili a stelle, e il collo di cigno, (15) e il petto di neve, che tiene soggiogato il mio cuore. E mi ricordo del canto di fronte al quale anche la bellissima Calliope, se fosse sincera, si dichiarerebbe vinta; e mi ricordo delle tue gambe flessuose che si muovono nella danza e delle morbide carole che intrecciano i tuoi piedi. (20) Tutte queste cose che col ricordo rimugino nella mia mente, sono, ahimè, un incentivo alla mia passione. Così do alimento al mio amore infelice, poiché mi piace ricordarmi delle gioie passate e il mio ardore cresce ogni giorno e mi brucia fino alle midolla. (25) Il colorito naturale abbandona il mio volto. Oh, se tu potessi ora vedere il mio viso sbiancato, e come le mie membra siano scavate dalla magrezza! Ma benché molti affanni tormentino il mio petto, c'è una cosa, o Sandra, che mi fa soffrire di più; (30) più volte l'ho constatato: gli antichi innamorati sono soppiantati dai nuovi, e da lontano la fiamma dell'amore ha meno calore. E non dico questo perché ritengo che il tuo cuore sia volubile, o che possa essere vinto da preghiere o da doni. Poiché, lo sa la grande Venere e Cupido figlio di Venere, (35) che nessuna può essere più santamente fedele di te. Nessuno con doni ti potrebbe indurre ad un turpe amore, e a non essere più nota per la tua costante pudicizia. Non ti potrebbe vincere il Pattolo con le sue sabbie dorate, non il Tago con tutte le ricchezze che trasporta nelle sue acque. (40) Ma tuttavia lo confesso, ho paura; anche se è un vano motivo, pure l'amore è la causa del mio grande timore». Testo e traduzione sono dedotti da Arnaldi-Gualdo Rosa-Monti Sabia 1964, 178-81.

Come la lettura credo abbia reso palese, il testo landiniano offre al Cosmico i passaggi tematici costitutivi – la lontananza della donna, il sospetto del tradimento, la conseguente paura e insicurezza dell'amante – riproposti al lettore in forme di studiata *variatio*. Innanzitutto il Cosmico attua un rovesciamento dell'ordine dei motivi, per cui il sentimento di paura, di timore che chiude l'elegia a Xandra diviene non solo il motivo di esordio ma pure l'elemento aggregante dell'intero suo componimento. Infatti, la ripresa del gioco paranomastico attiva nei versi 41-42 del Landino, tra «timeo / timoris», supportata dalla allitterazione che si estende a «tamen» «tanti», si dilata in Cosmico a coprire l'insieme del testo traducendosi nel motivo tematico complementare del dubbio (cfr. vv. 10, 29, 34) che caratterizza tutta la struttura argomentativa della composizione. Dal punto di vista della resa formale, la condizione di oscillamento dell'animo, fra illusione e disillusione, in cui si dibatte la mente del poeta trova un contraltare nello stesso andamento sintattico, fortemente punteggiato dal rincorrersi delle avversative.

Nelle parole del Landino il Cosmico non poteva non avvertire di sottofondo la voce di Properzio: la consuetudine con la lirica latina lo avrà indotto a riconoscere facilmente nello snodarsi dei motivi la traccia di paralleli luoghi delle elegie properziane. Già nell'*incipit* è possibile individuare il calco di «sed tu sola mei maxima causa doloris» (P. *El.* I, 16, v. 35); per il *topos* della sofferenza che consuma l'amante almeno si può pensare ad allusioni a versi quali «nec iam pallorem totiens mirabere nostrum / aut cur sim toto corpore nullus ego (P. *El.* I, 5, vv. 21-22) e «sed tibi si exilis videor tenuatus in artus» (P. *El.* II, 22, v. 21); nel motivo della lontananza che ingenera timore in chi resta l'influsso di *Ecquid te mediis cessantem, Cynthia, Bais* (P. *El.* I, 11) ove appunto Properzio avvisa Cinzia che forse un po' di tristezza giungerà a lei dai suoi versi, ma è cosa impossibile da contrastare perché «culpa timoris erit» (v. 20); pure per lo spunto dell'amore disinteressato di Xandra il rinvio properziano è palese in «Illa vel angusto mecum requiescere lecto / et quocumque modo maluit esse mea, / quam sibi dotatae regnum vetus Hippodamiae / et quas Elis opes ante pararat equis. / Quamvis magna daret, quamvis maiora daturus, / non tamen illa meos fugit avara sinus. / Hanc ego non

auro, non Indis flectere conchis, / sed potui blandi carminis obsequio» (P. *El.* I, 8, vv. 33-40).[96]

Ma il Cosmico non si accontenta di tale livello di stratificazione allusiva e sancisce il contatto diretto con l'antecedente properziano svincolandosi, almeno per un passaggio, dal modello della *Xandra*. Così il quadretto che dipinge l'amata lontana e leggermente svagata tra amici benevoli («Giunge non rado al mio perir novella / che gli occhi accesi d'animosa fiamma / sogliono ardir, nel mio cocente caldo, / publicamente; / e de l'incorso tribular, fra l'altra / turba, surider, recitando spesso / nostro desir, sencia riguardo o cura / di gravi affanni», vv. 13-20) – assente in Landino, il cui testo è tutto giocato su tonalità più dolenti anche perché è il poeta ad essere lontano e non l'innamorata – si avvale delle suggestioni promanate da più luoghi properziani senza che si individui, nel riscontro puntuale, il brano decisivo. Sembrano, comunque, essere tenuti presenti i versi :«at tu non una potuisti nocte vacare / impia, non unun sola manere diem! / quin etiam multo duxistis pocula risu: / forsitan et de me verba fuere mala» (P. *El.* II, 9, vv. 20-23)[97] o «Risus eram positis inter convivia mensis / et de me poterat quilibet esse loquax» (P. *El.* III, 25, v. 21).[98] Quando poi, nell'accenno agli effetti della lontananza in amore, Cosmico scrive «perché di lunge dubito che tolto, / come dal viso, d'animo vi sia / mio grave ardor...», la mescolanza delle fonti si ricompone: partecipano dei versi sia le formule landiniane «Namque tuo postquam invitus sum, Xandra, revulsus / aspectu, semper vita molesta fuit» e «et longinqua minus flamma caloris habet» (vv. 5-6 e v. 32), sia, con recupero anche della costruzione comparativa, la sentenza properziana che recita «quantum oculis, animo tam procul ibit amor» (P. *El.* III, 21, v. 10).

96. «Ha voluto dormire con me su un letticciolo stretto, / anche così ha voluto essere mia, / piuttosto del regno antico, dote d'Ippodamia, piuttosto dei tesori, / che l'Elide si procurò coi suoi cavalli. / Sebbene il rivale molto offrisse, e più le promettesse, / non ha lasciato, per amore di lucro, le mie braccia. / Non con l'oro, non con le perle d'India io l'ho piegata, / ma con l'omaggio del mio dolce verso».

97. «Ma tu neanche una notte hai potuto stare in pace, / empia, neanche un giorno sei rimasta sola! / Non solo: avete vuotato le coppe fra molte risa, / e forse anche malignamente sparlato di me.»

98. «Ero oggetto di riso nei conviti, davanti a tavole imbandite / ogni pettegolo poteva dire di tutto su di me.»

In chiusura, occorre riconoscere che la selezione delle fonti operata per questo testo del poeta padovano sembra aver arginato la lezione di Petrarca, almeno dovendo valutare ricadute puntuali dal dettato dei *Rerum Vulgarium Fragmenta*, a tutto vantaggio di un repertorio classico e classicheggiante. Si potrebbe pure dire, però – con cautela – che Petrarca forse è tutt'altro che assente in questo esercizio di letteratura colta: pare infatti che il Cosmico possa aver appreso da tanto modello qualcosa che prescinde dall'espressione formale e assimilato in piccola parte la lezione d'un umanesimo pronto a cogliere e ad attivare le interferenze sempre possibili fra la poesia d'ogni tempo e d'ogni lingua.

Riferimenti bibliografici

Albonico 1990 = S.A., *Il ruginoso stile. Poeti e poesia in volgare a Milano nella prima metà del Cinquecento*, Milano, Angeli.

Anonimo 1888 = rec. anonima a Spinelli 1888, GSLI, XII , pp. 456-58.

Anonimo 1889 = rec. anonima a Bertoldi 1889, GSLI, XII, pp. 420-21.

Arnaldi-Gualdo Rosa-Monti Sabia 1964 = F.A.-L.G.R.-L.M.S. (a cura di), *Poeti latini del Quattrocento*, Milano-Napoli, Ricciardi.

Arnaldi-Pastore Stocchi 1980 = G.A.-M.P.S, (a cura di), *Storia della cultura veneta*. 3/1 *Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, Vicenza, Pozza.

Asor Rosa 1984 = A.A.R. (diretta da), *Letteratura italiana*. III. *Le forme del testo*. I. *Teoria e poesia*, Torino, Einaudi.

Balduino 1965 = A.B. (rec. a), Arnaldi-Gualdo Rosa-Monti Sabia 1964, LI, XVII, pp. 109-18.

Balduino 1976 = A.B., *Petrarchismo veneto e tradizione manoscritta*, in Padoan 1976, pp. 243-70.

Balduino 1980[1] = A.B., *Le esperienze della poesia volgare*, in Arnaldi-Pastore Stocchi 1980, pp. 263-367.

Balduino 1980[2] = A.B. (a cura di), *Rimatori veneti del Quattrocento*, Padova, Clesp, pp. 104-13 [antologia di testi].

Balduino 1986[2] = A.B. (a cura di), voce *barbara, metrica* in DCLI, I, pp. 191-94.

Balduino 1990-1997 = A.B., (nuova edizione a cura di), *Storia letteraria d'Italia. L'Ottocento*. (Tre tomi), Padova, Piccin-Vallardi.

Balduino 1995 = A.B., *Appunti sul petrarchismo metrico nella lirica del Quattrocento e primo Cinquecento*, «Musica e storia», III, pp. 227-78.

Banfi 1986 = L.B., (a cura di), G. Carducci, *Odi barbare*, Milano, Mursia.

Bartolomeo 1997 = B.B., *Un manoscritto quattrocentesco di rime di Niccolò Lelio Cosmico. Il Ms. Marciano It. IX 152*, LI, 1997, pp. 600-23.

Basile-Marchand 1989 = T.B.-J.J.M. (a cura di), A. Tebaldeo, *Rime*, Modena, Panini, 1989.

Bausi-Martelli 1993 = F.B.-M.M., *La metrica italiana. Teoria e storia*, Firenze, Le Lettere.

Beltrami 1991 = G.B., *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino.

Bertoldi 1889 = A.B., *Dell'ode alla Musa di Giuseppe Parini*, Firenze, Sansoni.

Bertolini 1987 = L.B., *Michele di Nofri del Gigante e il Certame Coronario*, RILI, V, pp. 467-77.

Bertolini 1992 = L.B., *L'autocommento di Leonardo Dati alla «Scena»*, «Studi Italiani», n. 7 (IV, 1), pp. 121-47.

Bertolini 1993 = L.B. (a cura di), *De vera amicitia. I testi del primo Certame coronario*, Modena, Panini.

Billanovich 1958 = G.B., *«Veterum vestigia vatum» nei carmi dei preumanisti padovani*, in «Italia Medioevale e Umanistica» , I, pp. 155-79.

Bo 1987 = D.B, *Orazio*, in Della Corte 1987, vol. II, pp. 1493-505.

Bordin 1990 = M.B., *Di un 'best seller' quattrocentesco. I capitoli amorosi in terza rima di Niccolò Lelio Cosmico*, «Quaderni veneti», n. 12, pp. 191-225.

Bottiglioni 1913 = G.B., *La lirica latina in Firenze nella seconda metà del secolo XV*, Pisa, Stabilimento Tipografico Succ. FF. Nistri.

Bozzetti-Gibellini-C. Sandal 1989 = C.B.-P.G.-C.S (a cura di), *Veronica Gambara e la poesia del suo tempo nell'Italia settentrionale, Atti del Convegno (Brescia-Correggio, 17-19 ottobre 1985)*, Firenze, Olschki.

Bruni 1994 = F.B. (a cura di), *L'italiano nelle regioni. Testi e documenti*, Torino, UTET.

Capovilla 1997 = G. C., *Giosuè Carducci*, in Balduino 1990-1997, pp. 1909-2048.

Caramaschi 1997 = C.C. (edizione critica a cura di), G. Del Carretto, *Tempio d'Amore*, Roma La Fenice.

Cardini 1973 = R.C., *La critica del Landino*, Firenze, Sansoni.

Cardini 1974 = R.C. (a cura di), C. Landino, *Scritti critici e teorici*, Roma, Bulzoni, voll. 2.

Carducci 1881 = G.C. (a cura di), *La poesia barbara nei secoli XV e XVI*, Bologna, Zanichelli.

Carducci 1907 = G.C. (a cura di), *Antica lirica italiana (canzonette, canzoni, sonetti dei secoli XIII-XV)*, Firenze, Sansoni.

Carducci 1936 = G.C., *Dello Svolgimento dell'ode in Italia*, in *Edizione Nazionale delle Opere*, vol. XV, *Lirica e storia nei secoli XVII e XVIII*, Bologna, Zanichelli, pp. 1-81.

Carducci 1938-1968 = G.C., *Lettere, Edizione Nazionale*, Bologna, Zanichelli, voll. 22.

Carrai 1998 = S.C., *La formazione di Boiardo. Modelli e letture di un giovane umanista*, «Rinascimento», XXXVIII, pp. 345-404.

Carrai 1999 = S.C., *I precetti di Parnaso. Metrica e generi poetici nel Rinascimento italiano*, Roma, Bulzoni.

Cecchi-Sapegno 1966 = E.C.-N.S. (diretta da), *Storia della letteratura italiana*, vol. 3., *Il Quattrocento e l'Ariosto*, Milano, Garzanti.

Cestaro 1914= B.C., *Rimatori padovani del secolo XV*, Venezia, Off. Graf. V. Callegari, pp. 83-89, 161-72.

Coletti 1993 = V.C, *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento*, Torino, Einaudi.

Comboni 1989 = A.C., *Paride Ceresara, mantovano*, in Bozzetti-Gibellini-C. Sandal 1989, pp. 265-91.

Comboni 1994 = A.C., *Rarità metriche nelle antologie di Felice Feliciano*, SFI, LII, pp. 65-92.

Coppini 1981 = D.C., *Properzio nella poesia d'amore degli umanisti*, in *Colloquium propertianum secundum (Assisi, 9-11 novembre 1979)*, Assisi 1981, pp. 169-201.

Curcio 1913 = G.C., *Quinto Orazio Flacco studiato in Italia dal secolo XIII al XVIII*, Catania, Battiato.

DBI = *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960 ss.

Della Corte 1987 = F.D.C (diretto da), *Dizionario degli scrittori greci e latini*, Milano, Marzorati, voll. 3.

Della Corte 1993 = F.D.C. (a cura di), Tibullo, *Le Elegie*, Milano, Mondadori.

De Robertis 1966 = D.D.R., *L'esperienza poetica del Quattrocento*, in Cecchi-Sapegno 1966, pp. 357-784.

DCLI = *Dizionario critico della letteratura italiana*, diretto da V. Branca con la collaborazione di A. Balduino, M. Pastore Stocchi, M. Pecoraro, seconda edizione, Torino UTET, 1986, voll. 4

Dionisotti 1947 = C.D., *Ragioni metriche del Quattrocento*, GSLI, CXXIV, pp. 1-34.

Dionisotti 1966 = C.D. (a cura di), P. Bembo, *Prose e rime*, Torino, UTET.

Dionisotti 1974 = C.D., *Fortuna del Petrarca nel Quattrocento*, «Italia Medioevale e umanistica», XVII, pp. 61-113.

Elwert 1973 = W.Th.E., *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri*, Firenze, Le Monnier (la prima edizione tedesca risale al 1968).

Flamini 1890 = F.F., *Leonardo di Pietro Dati, poeta latino del secolo XV*, GSLI, XVI, pp. 1-107.

Gazich 1993 = R.G. (a cura di), Properzio, *Elegie*, Milano, Mondadori.

Geymonat 1966 = M.G., *Osservazioni sui primi tentativi di metrica quantitativa italiana*, GSLI, CXLIII, pp. 378-89.

Girardi 1995 = R.G. (edizione critica a cura di), D. Bonifacio, *Rime*, Fasano, Schena.

Gnoli 1883 = D.G., *La poesia barbara nei secoli XV e XVI*, in Id., *Studi letterari*, Bologna, Zanichelli, pp. 393-414.

Gobbi 1727 = *Scelta / di sonetti / e canzoni de' più eccellenti rimatori / d'ogni Secolo. / Terza edizione / con nuova aggiunta. / A sua eccellenza il signor / Pier Girolamo Brescia / nobile veneto / parte prima / che contiene i Rimatori antichi del 1400 e del 1500 / fino il 1550.* / In Venezia MDCCXXVII. / Presso Lorenzo Baseggio. Con Licenza de' superiori e Priv.

Gorni 1972 = G.G., *Storia del Certame Coronario*, «Rinascimento», XII, pp. 135-81.

Gorni 1975 = G.G (edizione critica e commento a cura di), L.B. Alberti, *Rime e versioni poetiche*, Milano-Napoli, Ricciardi.

Gorni 1976 = G.G., *«Certame Coronario»*, LN, XXXVII, pp. 11-14.

Gorni 1984 = G.G., *Le forme primarie del testo poetico*, in Asor Rosa 1984 [ristampato in Gorni 1993, pp. 15-134, da cui cito].

Gorni 1987 = G.G., *Per una storia del petrarchismo metrico*, SP, IX, pp. 219-228 [ristampato in Gorni 1993, pp.183-92, da cui cito].

Gorni 1993 = G.G., *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, il Mulino.

La Penna 1977 = A.L.P., *L'integrazione difficile. Un profilo di Properzio*, Torino, Einaudi.

Lavezzi 1996 = G.L., *Manuale di metrica italiana*, Roma, La Nuova Italia Scientifica.

Magnani 1988 = F.M., *La zingaresca. Storia e testi di una forma*, Parma, Zara.

Magnani 1995[1] = F.M., *Forma e Struttura: Il «Tempio d'Amore» di Galeotto del Carretto*, «Philo<:>logica», n. 8, pp. 40-55.

Magnani 1995[2] = F.M., *Tra immagine e parola: la Calunnia d'Apelle di Galeotto del Carretto*, in Id. (a cura di), *Studi in memoria di Paola Medioli Masotti*, Napoli, Loffredo, pp. 111-24.

Magnani 1997 = F.M., Introd. a Caramaschi 1997, pp. VII-LXIV.

Manacorda 1900 = G.M., *Galeotto Del Carretto poeta lirico e drammatico monferrino*, «Memorie della R. Accademia delle Scienze di Torino. Cl. di scienze morali, storiche e filologiche», XLIX, pp. 47-125.

Mancini 1994 = M.M., *L'imitazione metrica di Orazio nella poesia italiana*, in *Orazio e la letteratura italiana. Contributi alla storia della fortuna del poeta latino, Atti del Convegno (Licenza 19-23 aprile 1993)*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, pp. 489-532.

Mancini 1996 = M.M. (introduzione e cura di), *Versi et regole de la Nuova Poesia Toscana ad opera di Claudio Tolomei*, Roma, Vecchiarelli.

Martelli 1984 = M.M., *Le forme poetiche italiane dal Cinquecento ai giorni nostri*, in Asor Rosa 1984, pp. 519-620.

Mazzoni 1894 = G.M., *Per la storia della strofe saffica in Italia*, in «Atti e memorie della R. Accademia di Scienze lettere ed Arti in Padova», Padova, Randi, pp. 279-87.

Mencaraglia 1940 = L.M. (edizione a cura di), U. Verino, *Flametta*, Firenze, Olschki.

Mengaldo 1963 = P.V.M, *La lingua del Boiardo lirico*, Firenze, Olschki.

Menichetti 1993 = A.M., *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore.

Mossi 1981 = M.P.M., *Frammenti del commento alla «Commedia» di Niccolò Lelio Cosmico*, «Studi danteschi», LIII, pp. 129-65.

Nigro-Tateo-Tissoni Benvenuti = SS.N.-F.T.-A.T.B. (a cura di), *Letteratura italiana. Storia e testi. Il Quattrocento. L'età dell' umanesimo*, Bari, Laterza, 1987, vol. III, tomo II.

Orlando 1993 = S.O., *Manuale di metrica italiana*, Milano, Bompiani.

Paccagnella 1994 = I.P. *«Tempo fu ch'io credei nel dolce foco» di Niccolò Lelio Cosmico (fine XV secolo)*, in M.A. Cortelazzo e I.P., *Il Veneto*, in Bruni 1994, pp. 272-76.

Padoan 1976 = G.P. (a cura di), *Petrarca, Venezia e il Veneto, Atti del Convegno (Venezia, 30-31 ottobre 1974)*, Firenze, Olschki.

Papini 1988 = G.A.P. (edizione critica a cura di), G. Carducci, *Odi barbare*, Milano, Mondadori, 1988.

Pasquazi 1987 = S.P. (a cura di), *Properzio nella letteratura italiana, Atti del Convegno Nazionale (Assisi, 15-17 novembre 1985)*, Roma, Bulzoni.

Pasquini 1985 = E.P., *Presentazione* a *La poesia barbara nei secoli XV e XVI*, a cura di G. Carducci, ristampa anastatica dell'edizione 1881, Bologna, Zanichelli.

Pastore Stocchi 1978 = M.P.S, *Su una saffica 'barbara' mediolatina*, M, I, pp. 173-86.

Pazzaglia 1990 = M.P., *Manuale di metrica italiana*, Firenze, Sansoni.

Percopo 1887 = E.P., *Dragonetto Bonifacio marchese d'Oria rimatore napoletano del sec. XVI*, GSLI, X, pp. 197-233.

Percopo 1888 = E.P., *I sonetti del Pistoia*, «Il Propugnatore», vol. 1, parte 1°, pp. 249-90.

Perosa 1939 = A.P. (edizione a cura di), C. Landino, *Carmina omnia*, Firenze, Olschki.

Rajna 1912 = P.R., *Le origini del Certame Coronario*, in *Scritti varii di erudizione e di critica in onore di Rodolfo Renier*, Torino, Bocca, 1912, pp. 1027-56.

Renier 1885 = R.R., *Saggio di rime inedite di Galeotto Del Carretto*, GSLI, VI, pp. 231-52.

Renier 1888 = R.R., *I sonetti del Pistoia giusta l'apografo trivulziano*, Torino, Loescher.

Ricciardi 1984 = R.R., *Cosmico, Niccolò Lelio*, in DBI, vol. 30, pp. 72-77.

Ricciardi 1988 = R.R., *Del Carretto, Galeotto*, in DBI, vol. 36, pp. 415-19.

Rossi 1889 = V.R., *Niccolò Lelio Cosmico poeta padovano del secolo XV*, GSLI, XIII, 101-58.

Sanesi 1954 = F.S., *La Commedia*, Milano, Vallardi, I.

Santagata 1979 = M.S., *La lirica aragonese. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padova, Antenore.

Santagata 1984 = M.S., *La lirica feltresco-romagnola del Quattrocento*, RILI, II, pp. 53-106.

Santagata 1993 = M.S., *Dalla lirica 'cortese' alla lirica 'cortigiana': appunti per una storia*, in Santagata-Carrai 1993, pp. 11-30.

Santagata-Carrai 1993 = M.S.-S.C., *La lirica di corte nell'Italia del Quattrocento*, Milano, Angeli.

Segarizzi 1914 = A.S., *Notizie varie*, «Nuovo Archivio Veneto», XXVII, pp. 239-40.

Spinelli 1888 = A.G.S. (a cura di) G. Del Carretto, *Poesie inedite*, in *Atti e memorie della Società storica Savonese*, Savona, Bertolotto, vol. I.

Spongano 1966 = R.S, *Nozioni ed esempi di metrica italiana*, Bologna, Pàtron, 1974.

Tateo 1987 = F.T., *Properzio nella poesia latina del Quattrocento*, in Pasquazi 1987, pp. 41-92.

Tavoni 1992 = M.T., *Storia della lingua italiana. Il Quattrocento*, Bologna, Il Mulino.

Tissoni Benvenuti-Mussini Sacchi 1983 = A.T.-M.P (a cura di), *Teatro del Quattrocento. Le corti padane*, Torino, UTET.

Tissoni Benvenuti 1972 = A.T.B, *Venezia e il Veneto*, in Nigro-Tateo-Tissoni Benvenuti 1972, pp. 247-89.

Tonelli 1998 = N.T., *Petrarca, Properzio e la struttura del Canzoniere*, «Rinascimento», XXXVIII, pp. 249-315.

Torraca 1888 = F.T., *Rimatori napoletani del secolo decimoquinto*, in *Discussioni e ricerche letterarie*, Livorno, Vigo, pp. 121-92.

Van Heck = P.V.H. (edizione critica commentata a cura di), G. Carducci, *Prime «Odi barbare»*, Leiden.

Vela 1984 = C.V., *Un capitolo extravagante della metrica italiana: l'«oda» per musica*, in Id., *Tre studi sulla poesia per musica*, Pavia, Aurora, pp. 67-81.

Vergara 1978 = G.V., *Guida allo studio della poesia barbara italiana*, Napoli, Conte.

Vitetti 1933 = L.V. (a cura di), G. De' Conti, *Il Canzoniere*, prima edizione completa, Lanciano, Carabba, voll. 2.

STEFANO DAL BIANCO

RITMI E TONI NEGLI EPISODI DEL «FURIOSO»

Quando si parla di ritmi, e a maggior ragione di ritmo dell'endecasillabo, è buona norma che il responsabile metta le mani avanti e si disponga a fornire in dettaglio informazioni su almeno due aspetti di ordine metodologico: i criteri di scansione e, nel caso dell'endecasillabo, la tipologia ritmica adottata. Questa infatti, soprattutto se originale, non andrebbe solo enunciata, come si farà, ma anche motivata. E però, dal momento che il taglio applicativo, non teorico, del presente contributo e le ragioni dell'economia non mi consentono di dilungarmi come vorrei sugli aspetti preliminari dell'analisi, devo invocare la fiducia del lettore e rimandare alla pubblicazione di Dal Bianco 1997, 13-114, dove quei problemi sono trattati diffusamente.[1]

In luogo o a fianco delle consuete cifre numeriche (endecasillabi di 4ª e 8ª, di 2ª e 6ª, e così via) per individuare il ritmo del verso la mia tipologia utilizza un sistema mediato da sigle alfabetiche, abbastanza ostico ma eccellente qualora si tratti di focalizzare visivamente eventuali parentele ritmiche fra i versi nella sequenza dell'ottava.[2] Ecco un prospetto dei tipi ritmici:

1. Dall'ultimo capitolo della mia tesi di dottorato (Dal Bianco 1997, 244-324) ancora in attesa di pubblicazione è tolto il presente articolo, con gli opportuni tagli e adattamenti. Una prassi di scansione simile è esposta in Praloran 1988 e più dettagliatamente in un volume collettivo sugli aspetti metrici e sintattici del *Canzoniere* di Petrarca a cura di autori vari (compreso chi scrive), in c.d.s. presso Antenore.

2. La sigla numerica è usata anche in Bertinetto 1973, per raggruppamenti in parte diversi e con diverse finalità.

– Gruppo A, endecasillabi con ictus fondamentali sulla $4^a6^a8^a$ sede sillabica: comprende i tipi AA ($4^a6^a8^a$), AB ($2^a4^a6^a8^a$), AC ($1^a4^a6^a8^a$).

– Gruppo B, endecasillabi con ictus fondamentali sulla 4^a e 6^a sede: comprende i tipi BA (4^a6^a), BB ($2^a4^a6^a$), BC ($1^a4^a6^a$).

– Gruppo C, endecasillabi con ictus fondamentali sulla 4^a e 8^a sede: comprende i tipi CA (4^a8^a), CB ($2^a4^a8^a$), CC ($1^a4^a8^a$).

– Gruppo D, endecasillabi con ictus fondamentali sulla 2^a e 6^a sede: comprende i tipi DA (2^a6^a), DB ($2^a6^a8^a$).

– Gruppo E, endecasillabi con ictus fondamentali sulla 3^a e 6^a sede: comprende i tipi EA (3^a6^a), EB ($3^a6^a8^a$), EC ($1^a3^a6^a$), ED ($1^a3^a6^a8)^a$.

– Gruppo F, endecasillabi con ictus fondamentali sulla 1^a e 6^a sede: comprende i tipi FA (1^a6^a), FB ($1^a6^a8^a$).

– Gruppo G, endecasillabi con ictus fondamentali sulla 4^a e 7^a sede: comprende i tipi GA (4^a7^a), GB ($2^a4^a7^a$), GC ($1^a4^a7^a$).

– Gruppo W, endecasillabi anomali:
con ictus sulle sedi $1^a3^a7^a$; $1^a3^a4^a$; 2^a4^a; $2^a4^a5^a$; 4^a9^a; $2^a4^a9^a$; $3^a4^a9^a$; 6^a; 6^a8^a.

La tabella 1 mostra i rapporti di forza fra questi gruppi, e fra i singoli moduli ritmici, in un campione di ventitré canti del *Furioso*.[3] La riporto senza commento, solo perché si abbia un quadro generale della situazione nel poema.

Tabella 1. Percentuali di frequenza degli endecasillabi nel *Furioso*, per singoli tipi e per gruppi.

AA	AB	AC	BA	BB	BC	CA	CB	CC	DA	DB
3,3	8,0	4,9	5,3	8,8	5,3	5,3	11,7	8,2	10,5	5,5
16,1			19,5			25,2			16,0	

EA	EB	EC	ED	FA	FB	GA	GB	GC	W
8,3	3,8	2,5	1,2	1,4	0,7	1,3	2,3	1,6	0,1
15,8				2,1		5,2			0,1

Si tenga presente che, in questa e nelle tabelle successive, le percentuali includono i versi con ictus contigui, che sono il 24,1% degli endecasillabi del *corpus*. Nella trattazione gli ictus contigui saranno segnalati da

3. Il *corpus* campionato è pari a 18.048 versi, suddivisi in quattro blocchi: canti I-VI, XIII-XVII, XXV-XXX, XXXVII-XLII.

una cifra aggiuntiva: così un endecasillabo di $2^a 6^a 7^a$ come «Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori» sarà siglato D.A.7., uno di $4^a 5^a 8^a$ come «che per amor venne in furore e matto» sarà siglato C.A.5., e così via.[4]

Le sommarie indispensabili indicazioni di metodo sono terminate, ma devo fare ancora un paio di premesse. La prima è la seguente. L'ottava ariostesca è il risultato dell'equilibrio fra istanze liriche e istanze narrative della versificazione. Da questo punto di vista è importante individuare quali siano i moduli endecasillabici tendenzialmente portatori di istanze dinamiche e quali invece tendano a farsi carico di istanze statiche. La valenza strutturale della densità degli ictus nel verso mi sembra fuori discussione. La velocità di elocuzione di un endecasillabo dipende strettamente dal numero dei tempi forti: a parità di condizioni sintattiche, un verso con pochi accenti tende a disporsi sul versante narrativo, con un andamento veloce, mentre un verso con un maggior numero di accenti sarà da considerare tendenzialmente lirico, poiché rallentato.[5]

Grazie a Praloran 1988, sappiamo già che in opere di genere narrativo prevalgono moduli endecasillabici a scarsa densità accentuale, mentre la versificazione di autori del versante lirico (Petrarca in testa) predilige moduli con una maggiore concentrazione di ictus. La distinzione fondamentale sul piano della velocità di elocuzione sarà pertanto quella fra endecasillabi a tre, quattro e cinque ictus.

Seconda premessa. La critica ariostesca ha mostrato come la struttura sintattica dell'ottava del *Furioso* proceda essenzialmente per distici.[6] Questa ripartizione comporta che nei versi di posizione dispari abbia inizio un movimento sintattico e melodico che di norma si conclude nei versi pari immediatamente successivi.

Le tabelle seguenti mostrano la distribuzione nelle posizioni dell'ottava dei diversi gruppi tipologici (tabella 2) e dei singoli tipi ritmici (tabella 3).[7]

4. Un sistema simile è adottato in Bertinetto 1973. La questione tipologica se includere i versi con ictus adiacenti nei rispettivi modelli ritmici oppure individuare un gruppo *ad hoc* (come fa Praloran 1988) è dibattuta in Dal Bianco 1997; nella prospettiva stilistica del presente saggio il problema non è fondamentale.

5. Ma la struttura sintattica resta fondamentale per la velocità elocutiva del verso.

6. Si vedano soprattutto gli interventi di De Robertis 1950, Limentani 1961, Blasucci 1969, Saccone 1974, Cabani 1990b, Praloran 1988.

7. La tabella 3 non è indispensabile ai fini di quanto seguirà. La riporto soprattutto per completezza: se ne farà ricorso solo occasionalmente. Un'analisi puntigliosa di queste e altre tabelle si trova sempre in Dal Bianco 1997.

Tabella 2. Frequenza relativa di ciascun gruppo ritmico nelle posizioni dell'ottava.

	v. 1	v. 2	v. 3	v. 4	v. 5	v. 6	v. 7	v. 8
Gruppo A (4ª6ª8ª)	10,3	12,7	11,3	13,1	11,7	12,6	12,6	15,7
Gruppo B (4ª6ª)	12,7	12,2	12,7	12,2	12,9	12,6	12,9	11,8
Gruppo C (4ª8ª)	12,4	13,3	11,6	13,9	11,6	13,0	11,2	13,0
Gruppo D (2ª6ª)	14,6	11,7	13,1	11,3	13,0	12,2	12,5	11,6
Gruppo E (3ª6ª)	12,5	11,8	14,0	11,9	13,9	11,7	12,9	11,3
Gruppo F (1ª6ª)	16,7	11,6	13,5	10,6	12,7	10,9	11,6	12,4
Gruppo G (4ª7ª)	11,2	14,4	12,5	11,5	11,6	13,2	16,0	9,6
Gruppo W (anomali)	6,2	6,2	43,8	6,2	6,2	0,0	18,8	12,6

Tabella 3. Frequenza relativa di ciascun tipo ritmico nelle posizioni dell'ottava.

		v. 1	v. 2	v. 3	v. 4	v. 5	v. 6	v. 7	v. 8
A.A.	(4ª6ª8ª)	7,1	13,6	12,1	15,5	11,0	14,1	15,1	11,5
A.B.	(2ª4ª6ª8ª)	9,4	12,8	11,1	12,8	11,9	13,0	12,6	16,4
A.C.	(1ª4ª6ª8ª)	13,9	11,9	11,1	11,9	12,0	11,1	11,1	17,1
B.A.	(4ª6ª)	9,1	15,6	14,7	13,4	9,3	12,4	13,4	12,1
B.B.	(2ª4ª6ª)	13,3	10,5	12,2	11,9	12,9	13,4	13,0	12,8
B.C.	(1ª4ª6ª)	15,4	11,8	11,3	11,5	16,5	11,5	12,1	9,9
C.A.	(4ª8ª)	11,2	11,9	13,4	14,7	10,9	13,2	12,3	12,4
C.B.	(2ª4ª8ª)	11,8	13,7	11,5	14,4	11,3	13,3	11,0	13,0
C.C.	(1ª4ª8ª)	14,0	13,4	10,7	12,6	12,6	12,6	10,7	13,4
D.A.	(2ª6ª)	14,5	11,5	13,7	11,5	13,0	12,0	11,8	12,0
D.B.	(2ª6ª8ª)	14,9	12,2	11,9	10,9	12,9	12,6	13,9	10,7
E.A.	(3ª6ª)	11,7	11,8	15,2	12,7	13,5	11,5	11,9	11,7
E.B.	(3ª6ª8ª)	8,3	13,0	11,8	14,0	13,3	12,5	15,3	11,8
E.C.	(1ª3ª6ª)	21,2	10,6	13,7	9,0	14,6	11,5	9,7	9,7
E.D.	(1ª3ª6ª8ª)	13,2	10,4	13,7	5,2	17,9	11,3	18,4	9,9
F.A.	(1ª6ª)	17,4	10,9	14,2	10,9	12,2	10,1	11,7	12,6
F.B.	(1ª6ª8ª)	15,3	13,0	12,2	9,9	13,7	12,2	11,5	12,2
G.A.	(4ª7ª)	7,8	15,1	15,1	9,9	10,3	11,6	20,3	9,9
G.B.	(2ª4ª7ª)	9,9	13,7	11,8	10,7	11,8	15,6	14,9	11,6
G.C.	(1ª4ª7ª)	15,7	14,7	11,6	14,0	12,3	10,9	14,3	6,5
W.	(anomali)	6,2	6,2	43,8	6,2	6,2	0,0	18,8	12,6

Nella tabella 2, l'assenza di cospicue variazioni distributive (almeno per i cinque gruppi maggioritari, A B C D E) è senz'altro da interpretare come un effetto della *variatio* ritmica ariostesca, che dal nostro particolare osservatorio significa massima disponibilità di ciascuna posizione dell'ottava a ospitare qualesisia tipo ritmico. La molteplicità di toni del poema si rispecchia nella variabilità degli assetti ritmici nel microcosmo dell'ottava. È proprio l'estrema varietà delle disposizioni ritmiche nell'ottava, e non solo la sapienza dell'intreccio, ad assicurare quel livello costante di attenzione sugli eventi narrati, quell'assenza di 'cadute' che non ha mai cessato di affascinare i lettori del poema. Ed è qui che l'armonia ariostesca si precisa in quanto assenza di monotonia.

Tuttavia la relativa omogeneità nella disposizione dei tipi ritmici impone di considerare come sostanziali variazioni distributive anche minime, poiché su queste si gioca la strategia classicistica ariostesca.

Nella tabella 2 i gruppi maggioritari, A B C D E, hanno in comune il fatto notevolissimo di preferire *regolarmente* le posizioni di avvio (gruppi B, D, E) o di chiusura (gruppi A e C) del movimento sintattico di ciascun distico: fra i dati dei diversi tipi non si ha mai, in nessuno dei distici dell'ottava, un capovolgimento della situazione predominante.[8]

L'alleanza distributiva fra i gruppi A e C contro le posizioni prevalenti assunte dai gruppi B, D, E indica una partecipazione dell'ictus di 8ª all'andamento ritmico dei versi di chiusura sintattica e, all'opposto, sembra che l'avvio sintattico di ciascun distico (nelle posizioni dispari) preferisca affidarsi allo spazio atono dopo la 6ª sede. Si tenga presente che nei gruppi D, E, F le varianti con ictus di 8ª (D.B., E.B., E.D., F.B.) sono sempre nettamente minoritarie (cfr. tabella 1).

Questo sbilanciamento armonico fra i secondi emistichi di ciascun distico è capitale nell'economia dell'ottava ariostesca. Ho scelto soltanto esempi con avvio sintattico del distico su moduli B (di 4ª e 6ª), ma è chiaro che più è rapido l'andamento del primo emistichio del verso d'avvio – per esempio su modulo F.A. (di 1ª e 6ª) o D.A. (2ª6ª) – più si fa sensibile lo sbilanciamento; ecco come si presenta la figura:

8. Stiamo parlando di dati tendenziali. Il capovolgimento è ben possibile e tutt'altro che infrequente nella realtà del poema. La tendenza di ciascuno schema ritmico è tuttavia chiarissima stando alle percentuali distributive.

B.A.	di vendicar la morte di Troiano	
C.C.	sopra re Carlo imperator romano.	I 1, 7-8;
B.B.	empiendo il ciel di grida e di rumori,	
A.B.	veniano a dare il fiero assalto i Mori.	XIV 109, 7-8;
B.B.	che presso ai muri il fior di Chiaramonte,	
A.B.	Rinaldo, giunse, e seco il campo inglese.	XVI 29, 3-4;
B.C.	L'altro fratel fu prima del cugino	
C.B.	coll'arme indosso, e sul destrier salito;	XXVI 75, 1-2;
B.B.	Gli corre dietro, e tien quella maniera	
C.A.3.	che terria il cane a seguitar la fera.	XXIX 61, 7-8;
B.A.	I vincitori uscir de le funeste	
C.C.	porte vedeansi di gran preda onusti,	XL 34, 1-2;

ed eccone il funzionamento in un'ottava dove tre distici su quattro (non il secondo) presentano questo genere di alternanza:

B.B.	Tenea la mano al buco de la tana,	
C.B.	acciò col gregge non uscissin noi:	
A.A.3.	ci prendea al varco; e quando pelo o lana	
C.B.	sentia sul dosso, ne lasciava poi.	
B.C.	Uomini e donne uscimmo per sì strana	
C.C.	strada, coperti dagl'irsuti cuoi:	
B.B.7.	e l'Orco alcun di noi mai non ritenne,	
A.B.	fin che con gran timor Lucina venne.	XVII 55.

Qui finiscono le informazioni preliminari, ridotte al minimo, sull'assetto medio dell'ottava ariostesca. Con queste basi si possono svolgere alcune considerazioni sull'interdipendenza fra livello tematico e configurazione ritmica dell'ottava. Procederò insomma da alcune situazioni tematiche particolari per verificare se e in che modo queste catalizzano l'adozione di determinati moduli ritmici. Va da sé che la natura di tali coincidenze tematico ritmiche non ha nulla di automatico e non risponde a leggi necessarie. Lo statuto autonomo dei due livelli è fuori discussione, ma questo non mi esime dall'obbligo di rilevare alcune significative costanti.

Trattando di situazioni testuali particolari, solo occasionalmente le ottave che citerò confermeranno le preferenze posizionali medie appena fornite. Ciò che le rende stilisticamente interessanti è proprio lo scarto rispetto alla norma del *Furioso*.

Per esempio, i contesti tematici caratterizzati da un tono solenne o drammatico poggiano prevalentemente su ottave inaugurate da moduli ritmici che si prestano a un andamento sostenuto, quindi spesso A (4ª6ª8ª) e C (4ª8ª). A volte si assiste alla semplice inversione dei rapporti posizionali nei distici (moduli 'solenni' in attacco e moduli 'spigliati' in chiusa), altre volte la situazione prevede un uso più massiccio dei tipi con ictus di 8ª, i quali tendono a occupare intere sequenze. Sono questi i casi maggiormente connotati sul piano stilistico.

In determinate situazioni vi è insomma nel *Furioso* la tendenza a uniformare topicamente il piano ritmico al piano tonale. Dedicherò pertanto la massima attenzione a quegli episodi che manifestano un'isoritmia almeno tendenziale. L'omogeneità della sequenza può essere considerata un segnale dell'interferenza stilistica fra piano ritmico e piano tematico.

Encomi

La grande maggioranza delle ottave encomiastiche nel poema è impostata su un modulo d'attacco C o A. Questo fatto è già di per sé un sintomo della funzione solennizzante che Ariosto attribuisce a questi tipi ritmici. Va segnalato anche che l'*incipit* sostenuto tende a prolungarsi nei versi seguenti, dando luogo a quartine melodicamente omogenee, basate sulla ricorsività dei moduli 'lenti', a quattro o cinque ictus, e sulla presenza di un tempo forte in 8ª sede.

Il primo passo encomiastico di una certa ampiezza che si incontra nel poema è quello del canto III, che è quasi interamente dedicato all'elogio degli Estensi. Il tono ariostesco è particolarmente paludato. Nell'esordio troviamo subito una netta preponderanza di schemi A e C (in grassetto i moduli con ictus di 8ª):

B.C. Chi mi darà la voce e le parole
G.A. convenïenti a sì nobil suggetto?

C.B. chi l'ale al verso presterà, che vole
A.C. tanto ch'arrivi all'alto mio concetto?
C.C. Molto maggior di quel furor che suole,
C.C. ben or convien che mi riscaldi il petto;
A.B. che questa parte al mio signor si debbe,
C.B. che canta gli avi onde l'origine ebbe:

C.B. di cui fra tutti li signori illustri,
C.B. dal ciel sortiti a governar la terra,
C.B. non vedi, o Febo, che 'l gran mondo lustri,
A.C. più gloriosa stirpe o in pace o in guerra;
E.C.7. né che sua nobiltade abbia più lustri
D.B. servata, e servarà (s'in me non erra
E.A. quel profetico lume che m'inspiri)
A.C. fin che d'intorno al polo il ciel s'aggiri. III 1-2.

A parte il distico incipitale del canto, ritmicamente marcato rispetto ai versi seguenti, e di ascendenza boiardesca,[9] la compaginazione di moduli A e C è rotta soltanto nella seconda quartina dell'ottava III 2 con un modulo E tipicamente in quinta posizione (vedi tabelle 2 e 3). Si noti poi come la parentetica ai vv. 6-7 si giovi della scorrevolezza del tipo E.A. (3^a6^a). L'intonazione ascendente e sospensiva dei frequenti incisi ariosteschi prevede quasi sempre l'utilizzo di tipi ritmici privi dell'ictus di 8^a.

Estrapolo dal canto III un'altra ottava con una presenza massiccia di moduli A, dove è evidente la propensione a comporre in serie ritmicamente omogenee. Le varianti ritmiche con ictus di 8^a tendono insomma a disporsi a grappoli, riservando i momenti di più marcata variazione – cioè i moduli con 'vuoto' prosodico fra 6^a e 10^a – alle posizioni finali dell'ottava (si noti però anche il ruolo di rilancio ritmico e sintattico affidato al modulo veloce F.B., di $1^a6^a8^a$, che apre la seconda quartina, vedi tabella 3):

A.B. Virtù il farà di tal connubio degno;
A.B. ch'a quella età non poca laude estimo
A.C. quasi di mezza Italia in dote il regno,

9. Il v. 1 è tolto di peso da *Innamorato* I XXVII 1, 1; ma cfr. anche *Amorum Libri* 15, 1-4: «Chi troverà parole e voce equale / che giugnan nel parlare al pensier mio? / Chi darà piume al mio intelletto ed ale / sì che volando segua el gran desio?».

A.A. e la nipote aver d'Enrico primo.
F.B. Ecco di quel Bertoldo il caro pegno,
A.B. Rinaldo tuo, ch'avrà l'onor opimo
C.B. d'aver la Chiesa de le man riscossa
D.A. de l'empio Federico Barbarossa. III 30.

Pur non essendo tipici dei contesti encomiastici, i moduli lenti E.D. (1ª3ª6ª8ª) si prestano all'altezza del tono. Ecco una quartina dove la variante in questione è deputata a marcare il finale, dopo una sequenza omogenea di moduli A e C:

A.B. Non è di questi duo, per fare esangue
C.B. l'orribil mostro, che più inanzi vegna:
C.C. l'uno Francesco di Pescara invitto,
E.D. l'altro Alfonso del Vasto ai piedi ha scritto. XXVI 52, 5-8.

Faccio notare che il distico superiore è individuato ritmicamente (oltre che sintatticamente) dall'attacco di 2ª (A.B.+C.B.), cui risponde l'attacco di 1ª – su elementi correlativi – del distico finale (C.C.+E.D.). D'altra parte, i due versi centrali appartengono al medesimo schema C, elocutivamente più veloce rispetto ai due versi estremi della quartina, e dunque lo stacco sintattico fra i distici è ritmicamente addolcito. Siffatti meccanismi variantistici, con effetto di 'sfumato ritmico' a catena, sono tutt'altro che infrequenti nel *Furioso*. A questi è spesso affidata la coesione dell'ottava.

La densità ritmica delle ottave encomiastiche è in gran parte dovuta a fenomeni ricorrenti, quali l'enumerazione, le ripetizioni e la presenza di molti nomi propri, ma non sono da sottovalutare le implicazioni ritmiche di una sintassi complessa e spesso inarcata. Nelle ottave seguenti, ancora dal canto III, il tono encomiastico è segnalato non tanto dalla ricorrenza di moduli di 8ª, quanto da una sintassi complessa e spezzata, dalle riprese anaforiche, dalla pausazione interna dei versi, dal rallentamento prodotto dalle incidentali e dagli scontri di arsi su moduli B. Segnalo anche le inarcature stilisticamente inerti o prosastiche:

B.C. Vedi poi l'uno e l'altro Sigismondo.
A.C. Vedi d'Alfonso i cinque figli cari,

B.A.9. alla cui fama ostar, che di sé il mondo
C.B. non empia, i monti non potran né i mari:
B.C.7. gener del re di Francia, Ercol secondo
B.B.7. è l'un; quest'altro (acciò tutti gl'impari)
B.B.9. Ippolito è, che non con minor raggio
D.A. che 'l zio, risplenderà nel suo lignaggio;

B.B. Francesco, il terzo; Alfonsi gli altri dui
C.C.5. ambi son detti. Or, come io dissi prima,
C.C. s'ho da mostrarti ogni tuo ramo, il cui
B.B.7. valor la stirpe sua tanto sublima,
C.A. bisognerà che si rischiari e abbui
B.B.7. più volte prima il ciel, ch'io te li esprima:
B.A.7. e sarà tempo ormai, quando ti piaccia,
A.B. ch'io dia licenzia all'ombre, e ch'io mi taccia. – III 58-59.

Queste due strofe mi sembra rappresentino egregiamente l'eventualità di una diversa sovraconnotazione ritmico sintattica dei passi encomiastici rispetto alla dominante modalità solenne che abbiamo riscontrato negli altri campioni di testo. La complessità della costruzione ritmico sintattica dell'ottava può insomma sostituire o altresì affiancare l'adozione di moduli 'alti'. Nella seconda ottava il disordine sintattico è bilanciato dalla configurazione ritmica di ciascuna quartina, con chiasmo fra elementi B (di 4^a e 6^a) e elementi con ictus di 8^a: B+C+C+B; C+B+B+A.

Similitudini

Le ottave occupate da una similitudine sono da considerare un caso particolare fra i contesti di tono alto. Come nella maggior parte di questi contesti, vi troviamo facilmente una preminenza dei moduli ad alta densità di ictus. Di solito, l'ampio respiro enfatico della similitudine inizia con un modulo C.C. ($1^a4^a8^a$). Il secondo verso appartiene di norma allo stesso schema C:

C.C. Come levrier che la fugace fera
C.C. correre intorno et aggirarsi mira, XXXIX 10, 1-2;

C.C. Come al soffiar de' più benigni venti,
C.C.5. quando Apennin scuopre l'erbose spalle, XXXIX 14, 1-2;

C.C. Come nel mar che per tempesta freme,
C.B. assaglion l'acque il temerario legno, XL 29, 1-2.

L'ictus in 1ª sede è catalizzato quasi sempre dai canonici *Come* e *Qual*, e richiama sovente un medesimo tempo forte nel verso o nei versi seguenti, fino a interessare l'intera sequenza dedicata al primo termine del paragone, che di norma occupa i primi sei versi, mentre il secondo termine è confinato nel distico finale:

E.C. Come ceppo talor, che le medolle
A.C.3. rare e vòte abbia, e posto al fuoco sia,
A.C. poi che per gran calor quell'aria molle
G.C. resta consunta ch'in mezzo l'empìa,
G.C. dentro risuona, e con strepito bolle
F.A.7. tanto che quel furor truovi la via;
D.A.3. *così* murmura e stride e si coruccia
B.B.7. quel mirto offeso, e al fine apre la buccia. VI 27.

In questa strofa (di chiara derivazione dantesca, *Inf.* XIII 40 ss.) la sequenza dei versi con ictus di 1ª è rotta dal modulo D.A. in settima posizione, che introduce il comparato. La presenza di coppie isoritmiche, ai vv. 2-3 (A.C.) e ai vv. 4-5 (G.C.), è da considerare un tratto tipico delle similitudini del *Furioso*. L'ampia campata sintattica in sospensione melodica, che è caratteristica del comparante, si appoggia di frequente a tali coppie isoritmiche, che alleggeriscono le volute della sintassi, sospingendola con naturalezza in direzione del comparato. Nell'esempio seguente sono rilevanti sia l'isoritmia dei primi due versi sia lo stacco ritmico del comparato tramite il modulo D.A. in settima posizione:

C.C. Come quel figlio di Vulcan, che venne
C.C. fuor de la polve senza madre in vita,
D.A.7. e Pallade nutrir fe' con solenne
G.C.8. cura d'Aglauro, al veder troppo ardita,
A.B. sedendo, ascosi i brutti piedi tenne
C.A. su la quadriga da lui prima ordita;

D.A. *così* quelle tre giovani le cose
A.B. secrete lor tenean, sedendo, ascose. XXXVII 27.

Dunque è la variante veloce D.A. ($2^a 6^a$) che il più delle volte si incarica di introdurre il comparato, staccando nettamente dai versi precedenti. Ma la funzione di stacco ritmico fra gli elementi comparati può essere svolta egregiamente dallo schema G ($4^a 7^a$):

E.D. Come soglion talor duo can mordenti,
C.A. o per invidia o per altro odio mossi,
C.A. avicinarsi digrignando i denti,
C.B. con occhi bieci e più che bracia rossi;
E.B. indi a' morsi venir, di rabbia ardenti,
C.B. con aspri ringhi e ribuffati dossi:
G.B. *così* alle spade e dai gridi e da l'onte
B.C. venne il Circasso e quel di Chiaramonte. II 5.

Il distico finale rompe la sequenza di moduli con ictus di 8^a dedicati al primo termine della similitudine. Anche qui è da notare la serie isoritmica dei moduli C ai vv. 2, 3, 4 e il parallelismo sintattico fra il quarto e il sesto verso, già apparentati dal ritmo C.B. e dalla rima.

Nella maggior parte delle similitudini lo spazio del comparato si qualifica per una superiore spigliatezza e velocità elocutiva rispetto ai versi precedenti, ma in altre situazioni il tipo ritmico che introduce il comparato è proprio il lento e cadenzato A.B. ($2^a 4^a 6^a 8^a$). Lo stacco melodico è meno pronunciato in questi casi, ma risulta evidente qualora il contesto che immediatamente precede sia costituito di moduli privi dell'ictus di 8^a.

C.C. Come l'infermo, che dirotto e stanco
C.B. di febbre ardente, va cangiando lato;
C.A. o sia su l'uno o sia su l'altro fianco
E.C.9. spera aver, se si volge, miglior stato;
E.A. né sul destro riposa né sul manco,
E.A. e per tutto ugualmente è travagliato:
A.B. *così* il pagano al male ond'era infermo
A.B.1. mal trova in terra e male in acqua schermo. XXVIII 90.

L'isoritmia del distico finale corrisponde all'omogeneità C dei primi tre versi e a quella E dei vv. 4, 5, 6. La suddivisione sintattica in distici è da manuale (2+2+2+2), ma è molto interessante il ruolo di trapasso ritmico e di cerniera svolto dal secondo distico, i cui elementi (C.A. da una parte e E.C.9. dall'altra) si richiamano ciascuno alla configurazione ritmica del distico confinante. Ho notato prima che tale attenzione strutturale per la dolcezza dei trapassi ritmico sintattici è tipicamente ariostesca.

Cataloghi

Per contrasto con le caratteristiche 'alte' dei contesti esaminati fin qui, vediamo ora che cosa accade in una tipica situazione elocutivamente veloce. Più volte, nel corso del poema, Ariosto fa sfoggio della sua attitudine all'enumerazione in ottave – o in catene di ottave – brillantemente descrittive. Un esempio per tutti è la presentazione dell'imponente schieramento pagano nei pressi di Parigi (XIV 11-27), in perfetta tradizione epico-cavalleresca. La rassegna deriva da tre passi dell'*Innamorato*: II XXII 5-33; XXIII 5-9; XXIX 3-20.[10] Dal punto di vista narrativo l'episodio è tra i più statici: la trama degli avvenimenti viene sospesa per dar luogo alla sfilata dell'esercito di Agramante e Marsilio. Ma la media dei tipi ritmici adottati propende decisamente a favore della varianti veloci, tanto da pesare sulle percentuali del canto nel suo complesso, con alte frequenze degli schemi D.A. (2ª6ª), B.A. (4ª6ª) ed E.A. (3ª6ª). Siamo dunque in presenza di un meccanismo di compensazione: il ristagno della prospettiva diegetica implica l'accelerazione dinamica sul piano formale. Con la velocità del ritmo si accorda infatti la sintassi, che procede per distici giustapposti.

La responsabilità del modello boiardesco sulle caratteristiche dinamiche della parata è indubbia: Ariosto si pone in aperta competizione col suo predecessore. Dal punto di vista ritmico è rilevante in questo passo la latitanza di una chiara marca petrarchista: il tasso di ictus ribattuti è qui

10. Il commento di Segre 1982 rileva il debito ariostesco per quanto riguarda l'onomastica. Cfr. anche Sangirardi 1993, 121-22 e 226-27, dove si parla di «esibizione di competenza boiardesca».

nettamente inferiore a quello medio del Furioso (circa due per ottava) e sono particolarmente rari gli scontri fra 6ª e 7ª. Inoltre, malgrado il boiardismo dell'episodio, i moduli G, di tradizione canterina, in queste ottave sono rarissimi.[11] Nel momento stesso in cui si dispone ad accogliere gli spunti tematici del codice narrativo, e ne riproduce il tratto formale del dinamismo ritmico, contro la tradizione lirica, Ariosto si preoccupa di mantenere un'aurea equidistanza dai due generi, eliminandone le punte connotative: parlo del tic petrarchesco degli ictus concomitanti e dei moduli 'epici' di 4ª e 7ª.

Classicamente superiore a quello di Boiardo è il tasso di variatio ritmica, che si mantiene ai livelli medi del Furioso, sebbene la limitata gamma dei moduli ammessi favorisca fenomeni occasionali di isoritmia contigua. Si potrebbe leggere questo passo ariostesco come un volontario *tour de force* ritmico sintattico contro la noia del catalogo. Nell'avantesto boiardesco il medesimo problema è risolto principalmente tramite l'ingenua (e, beninteso, sapiente) figurazione policroma e fantasmagorica delle masse guerriere.[12] L'esibizionismo di Ariosto punta invece tutto sul livello dell'espressione, ossia sulla propria formidabile attitudine variantistica. La velocità dei tipi ritmici (in gran parte procurata dalla ricorrenza di nomi propri polisillabici) gli serve in ogni ottava per non appesantire la trama dell'elencazione e altresì per dare il senso del vigore e della determinazione guerresca dei protagonisti tramite la scansione ritmica netta e decisa. Oltre alla velocità dei moduli (prevale D.A.), si noti qui la posizione rilevata, iniziale e finale, delle varianti con ictus di 1ª:

B.C. Quei di Tolledo e quei di Calatrava,
D.A.7. di ch'ebbe Sinagon già la bandiera,
D.A. con tutta quella gente che si lava
B.A. in Guadiana e bee della riviera,
D.A. l'audace Matalista governava;
E.A. Bianzardin quei d'Asturga in una schiera
D.A. con quei di Salamanca e di Piagenza,
F.A. d'Avila, di Zamora e di Palenza. XIV 14.

11. Quattro in diciassette ottave.
12. Il Rajna non perse l'occasione di assimilare il passo boiardesco a una sfilata di maschere.

Quasi tutte le ottave dell'episodio (tranne due) sono aperte da moduli spigliati e privi dell'ictus di 8ª. I versi con maggiore densità di ictus tendono a disporsi nelle sedi di chiusura melodica o, eventualmente, si concentrano in coda all'ottava.

Tralascio di considerare da vicino altre situazioni di impianto enumerativo, anche perché di solito queste occupano pochi versi. In generale, è cospicua la presenza dei moduli a tre ictus, o comunque veloci. La sequenza è spesso affidata alla scorrevolezza dei moduli E, che in serie isoritmiche contribuiscono all'amplificazione enfatica dell'elenco. Un caso limite è il seguente inventario, delimitato anch'esso da due versi con ictus di 1ª (C.C. e B.C.7.) e con il distico finale marcato dalla superiore densità accentuale:

C.C. Oltre una buona quantità d'argento
E.A. ch'in diverse vasella era formato,
E.A. et alcun muliebre vestimento
E.A. di lavoro bellissimo fregiato,
E.A. e per stanze reali un paramento
E.C. d'oro e di seta in Fiandra lavorato,
A.B. et altre cose ricche in copia grande;
B.C.7. fiaschi di vin trovâr, pane e vivande. XXVI 27;

e si veda questa ottava, dove la *verve* comica e la stizza di Rodomonte sono sottolineate dagli ictus ribattuti in 7ª, mentre la serie di moduli E rincalza l'anafora polisindetica amplificando il senso di insofferenza del saraceno; anche qui (come in XXVI 27) la serie enumerativa dei moduli E si interrompe davanti a un modulo con attacco giambico e con ictus di 8ª (C.B.), che stacca ritmicamente il distico finale:

E.C.7. Poi che l'empio pagan molto ha sofferto
G.B. con lunga noia quel monaco audace,
B.A. e che gli ha detto invan ch'al suo deserto
E.A.7. senza lei può tornar quando gli piace;
E.B. e che nuocer si vede a viso aperto,
E.A.7. e che seco non vuol triegua né pace:
C.B. la mano al mento con furor gli stese,
D.A.7. e tanto ne pelò, quanto ne prese. XXIX 5.

Sommari

Passo ora ad alcune tipiche situazioni narrative. Il 'riassunto' è una modalità di racconto frequente nei romanzi cavallereschi, che interviene ogni qualvolta vi sia la necessità di riepilogare in breve spazio i tratti salienti di avvenimenti già narrati in precedenza. Il rimando tematico può essere interno all'opera oppure riferirsi a episodi occorsi in altri poemi del ciclo cavalleresco. In questo secondo caso si ha dunque l'esposizione sintetica di un antefatto, che nella fattispecie del *Furioso* chiama in causa per lo più l'avantesto boiardesco. Mentre la narrazione dell'antefatto è sempre compiuta dall'autore, nei casi in cui l'episodio riassunto rientra nella trama del *Furioso* stesso il racconto può essere mediato da un personaggio. La forma prediletta da Ariosto è allora l'*oratio obliqua*, ma con interessanti incursioni nello stile indiretto libero:[13]

E.A. Gli amorosi tormenti che sostenne
E.B. Bradamante aspettando, io v'ho da dire.
A.A. A Montalbano Ippalca a lei rivenne,
D.A. e nuova le arrecò del suo desire.
C.C. Prima, di quanto di Frontin le avenne
B.A. con Rodomonte, l'ebbe a riferire;
C.C. poi di Ruggier, che ritrovò alla fonte
B.A. con Ricciardetto e' frati d'Agrismonte:

B.A. e che con esso lei s'era partito
D.A. con speme di trovare il Saracino,
E.B. e punirlo di quanto avea fallito
E.A. d'aver tolto a una donna il suo Frontino;
B.A. e che 'l disegno poi non gli era uscito,
G.B. perché diverso avea fatto il camino.
G.A.3. La cagione anco, perché non venisse
B.A.7. a Montalban Ruggier, tutta le disse; XXX 76-77.

L'esposizione sintetica si giova di moduli veloci. Nella prima ottava è da sottolineare la funzione narrativa e cataforica dell'isoritmia E in attacco. Ciascuno dei distici successivi è aperto da un modulo di 8^a (relativamente

13. Sul discorso indiretto libero nel *Furioso* vedi Herczeg 1976.

veloce per via della sintassi lineare) e si chiude su un modulo a tre ictus. L'alternanza ha l'effetto di rilevare l'andamento sintattico per distici: è particolarmente interessante la doppia coppia C.C.+B.A. nella seconda quartina (si noti anche il parallelismo degli attacchi: *Prima...*, *con Rodomonte...*: *poi...*, *con Ricciardetto...*), dove ha inizio il riassunto. Il modulo B.A. (4ª6ª) costituisce una sorta di sottofondo ritmico all'accelerazione diegetica; lo ritroviamo infatti in posizioni strategiche nella seconda ottava: al v. 1 (dove dà luogo alla notevole ripresa ritmica a cavallo fra ottave), al v. 5 (in attacco di quartina, e con ripresa anaforica del v. 1) e in clausola, rafforzato dall'ictus di 7ª. Va segnalata la composizione chiastica (B.A.+G+G+B.A.) del finale e soprattutto la non consueta isoritmia G a cavallo fra distici.

Se ai rilievi appena effettuati aggiungiamo quello relativo all'omogeneità ritmica E dei vv. 3-4, il quadro è completo. Le caratteristiche salienti di queste ottave sono dunque: sintassi scorrevole e binaria, assenza di scontri d'arsi (se non in clausola), rime facili, moduli veloci o spiccatamente narrativi (E, G), tendenza al parallelismo ritmico sintattico (ivi compresa l'anafora) e alle ricorsività cicliche, con particolare riferimento al chiasmo e alle riprese ritmiche a cavallo di gruppi sintattici diversi (e fra ottave). Quest'ultima peculiarità è importante poiché tempera gli stacchi della sintassi e contribuisce alla coesione della sequenza: l'effetto è quello di un'accelerazione che procede a coppie, per ondate successive.[14]

I riassunti rientrano nella più ampia categoria narratologica del sommario, che secondo Genette (1976, 145-46) è «la narrazione in alcuni paragrafi o in alcune pagine di vari giorni, mesi o anni di esistenza, senza particolari di azioni o di parole». Tali brani costituiscono «la transizione più comune fra due scene, lo 'sfondo' su cui esse si stagliano, e quindi il tessuto connettivo per eccellenza del racconto nel romanzo, il cui ritmo fondamentale viene definito dall'alternanza del sommario e della scena».

Un bell'esempio di *oratio obliqua* e sintetica, con inserti di stile indiretto libero,[15] è la lettera che Ruggiero scrive a Bradamante, nel canto

14. «Così vien poetando l'Ariosto», Didimo.

15. Il passo è diffusamente analizzato sotto il profilo sintattico da Herczeg 1976, 225-28.

XXV. L'ottava 87 presenta la tipica preponderanza di moduli veloci, con isoritmia E.A. ai vv. 2-4 e isoritmia D a cavallo fra terzo e quarto distico:

D.B. Poi séguita, ch'essendo a tal partito,
E.A. e ch'a lui per aiuto si volgea,
E.A.2. vedesse ella che 'l biasmo era infinito
E.A. s'a quel punto negar gli lo volea;
B.B.7. e ch'esso, a lei dovendo esser marito,
D.A. guardarsi da ogni macchia si dovea;
D.B. che non si convenia con lei, che tutta
A.C. era sincera, alcuna cosa brutta. XXV 87.

L'episodio di Marganorre si conclude con una nutrita serie di ottave caratterizzate dal tono ironico e distaccato che spesso contraddistingue gli epiloghi, non tanto dei canti quanto degli episodi del *Furioso*. Qui il lieto fine viene prolungato e funge da contraltare alle note pessimistiche del canto nel suo complesso. Sconfitto il tiranno, Bradamante e Marfisa si accingono a partire, ma prima dettano succintamente le rinnovate leggi del luogo. Anche qui dobbiamo constatare che la diegesi accelerata del sommario implica una sintassi lineare che procede per ondate isoritmiche di moduli a scarsa densità accentuale, o comunque privi dell'ictus di 8ª (l'isoritmia D.A. si manifesta a cavallo fra distici):

E.C. Prima ch'indi si partan le guerriere,
E.A. fan venir gli abitanti a giuramento,
E.A. che daranno i mariti alle mogliere
E.A. de la terra e del tutto il reggimento;
G.A. e castigato con pene severe
D.A.7. sarà chi contrastare abbia ardimento.
D.A. In somma quel ch'altrove è del marito,
E.A. che sia qui de la moglie è statuito. XXXVII 115.

Ecco invece come si conclude la novella di Giocondo: la narrazione sommaria del lieto fine si fonda sulla netta scansione in distici, su moduli veloci (anche qui in prevalenza E.A.) privi di scontri d'arsi e sulle riprese ritmiche a cavallo fra distici (vv. 2-3 e 6-7). Le quartine hanno struttura chiastica: nella prima vi è la corrispondenza giambica d'attacco dei versi

estremi ($2^a4^a6^a9^a$ e $2^a4^a8^a$), la seconda è aperta e chiusa da un modulo E.A.:

B.B.9. Conchiuso ch'ebbon questo, chiamar fêro
E.A. per Fiammetta medesima il suo amante;
E.A. e in presenzia di molti gli la diero
C.B. per moglie, e dote che gli fu bastante.
E.A. Poi montaro a cavallo, e il lor sentiero
B.C. ch'era a ponente, volsero a levante;
B.A. et alle mogli lor se ne tornaro,
E.A. di ch'affanno mai più non si pigliaro. – XXVIII 74.

Il motivo del viaggio accomuna spesso le ottave di transito da un episodio all'altro. Il tono narrativo è solitamente neutrale e denso di informazioni di poco rilievo, in forma di sommario. L'interesse di questi trapassi sta proprio nel fatto che essi si presentano al lettore come un concentrato di 'narratività', con caratteristiche ritmico sintattiche radicali. Nello stesso canto XXVIII, le ottave 85-97 ospitano le peregrinazioni di un inquieto Rodomonte. Vi fanno spicco alcune isoritmie a contatto e soprattutto l'assenza o quasi di moduli con ictus adiacenti, malgrado la preponderanza dei tipi ritmici *a maiore*, passibili di scontro in 6^a e 7^a.[16] Alcune ottave si aprono su un modulo G.C. pronunciatamente narrativo («Naviga il giorno e la notte seguente», 89, 1; «Quivi ritrova una piccola chiesa», 93, 1); eccone una con alternanza E.A.+B ai vv. 4-7 e chiusa lenta su E.D. (il terzo e il quarto distico sono significativamente inarcati):

G.C. Verso Acquamorta a man dritta si tenne
D.B. con animo in Algier passare in fretta;
C.B. e sopra un fiume ad una villa venne
E.A. e da Bacco e da Cerere diletta,
B.A. che per le spesse ingiurie, che sostenne

16. Fa eccezione l'ottava 88, ricca di moduli con ictus adiacenti, che mimano il tormento psicologico del personaggio: «Di ripararsi il misero non vede, / da poi che gli nimici ha ne la terra. / Non sa da chi sperar possa mercede, / se gli fanno i domestici suoi guerra» (vv. 3-6). Gli ictus adiacenti tornano in campo in coincidenza con il cambio di episodio e di atteggiamento psicologico: all'ottava 98 Rodomonte si invaghisce di Issabella: «Tosto che 'l saracin vide la bella / donna apparir, messe il pensiero al fondo, / ch'avea di biasmar sempre e d'odiar quella / schiera gentil che pur adorna il mondo» (vv. 1-4).

E.A. dai soldati, a votarsi fu constretta.
B.C. Quinci il gran mare, e quindi ne l'apriche
E.D. valli vede ondeggiar le bionde spiche. XXVIII 92.

Riporto anche, dal canto IV, una tipica ottava di raccordo narrativo, dominata dai moduli E.A. e dalla separazione sintattica dei distici:

E.C.7.9. Quel ch'era utile a dir, disse; e quel tacque,
D.A. che nuocer le potea col Saracino.
E.A.9. Avea l'oste un destrier ch'a costei piacque,
E.A. ch'era buon da battaglia e da camino:
E.A. comperollo, e partissi come nacque
E.A. del bel giorno seguente il matutino.
C.C. Prese la via per una stretta valle,
E.A. con Brunello ora inanzi, ora alle spalle. IV, 10.

Concludo questa rassegna di luoghi notevoli con tre ottave particolarmente dense di avvenimenti. Il tempo del racconto subisce una forte accelerazione, con repentine variazioni di scena: Astolfo e Sansonetto accudiscono Fiordiligi preoccupata per l'esito dell'impresa di Lipadusa; navigazione dei cavalieri cristiani, loro approdo; scelta di una posizione strategica per il padiglione; arrivo dei tre saraceni, che si accampano; differimento della battaglia al giorno successivo; i due accampamenti si fronteggiano armati; Brandimarte va a parlamentare; sintetica esposizione di un antefatto. Il tono della narrazione è distesamente imparziale e la scansione della sintassi in distici è regolare. Nella prima ottava prevalgono nettamente i moduli E, sia pure movimentati dagli ictus ribattuti in 7ª. È significativo che l'attacco della seconda quartina, con la narrazione del viaggio, sia marcato da un modulo G (cfr. i casi incipitali citati dal canto XXVIII) che interrompe la serie di E.A. (si noti la ripresa ritmica a cavallo di terzo e quarto distico):

D.A. Astolfo a gran fatica e Sansonetto
C.B. poté levarla da mirar ne l'onda,
E.A.7. e ritrarla al palagio, ove sul letto
E.A. la lasciaro affannata e tremebonda.
G.B. Portava intanto il bel numero eletto

E.A.7. dei tre buon cavallier l'aura seconda.
E.A.2.7. Andò il legno a trovar l'isola al dritto,
E.C.7. ove far si dovea tanto conflitto. XLI 35.

Nell'ottava successiva prevalgono i moduli a tre ictus, mentre le varianti C.C., A.C. e B.C., con attacco di 1ª e 4ª, si dispongono all'inizio delle due quartine e in chiusa della prima, cosicché si ha parziale isoritmia a contatto fra gruppi (vv. 4-5), almeno per quanto riguarda il forte ictus di 1ª. Anche lo stacco fra terzo e quarto distico è attenuato per l'isoritmia C.A., e all'inerzia globale contribuisce non poco l'accordatura in assonanza delle rime A e B:

C.C. Sceso nel lito il cavallier d'Anglante,
E.A. il cognato Oliviero e Brandimarte,
B.A. col padiglione il lato di levante
A.C. primi occupâr; né forse il fêr senz'arte.
B.C. Giunse quel dì medesimo Agramante,
C.A. e s'accampò da la contraria parte;
C.A. ma perché molto era inchinata l'ora,
E.A. differîr la battaglia ne l'aurora. XLI 36.

Si noti invece con quale precisione i tre gruppi isoritmici assecondano la scansione tematica nell'ultima ottava, anch'essa velocissima e praticamente esente da scontri d'arsi. Bisogna rimarcare che le coppie isoritmiche di versi C nel primo distico hanno spesso nel *Furioso*, come qui, la funzione di delimitare i confini della scena. Il breve riassunto finale è affidato ai moduli B:

C.B. Di qua e di là sin alla nuova luce
C.C. stanno alla guardia i servitori armati.
D.A. La sera Brandimarte si conduce
D.A. là dove i Saracin sono alloggiati,
D.A. e parla, con licenzia del suo duce,
B.B. al re african; ch'amici erano stati;
B.A. e Brandimarte già con la bandiera
B.B.9. del re Agramante in Francia passato era. XLI 37.

Contesti meravigliosi

Rintracciare le costanti ritmiche dei passi che presentano elementi soprannaturali o fantastici non è impresa da poco. Sotto questo profilo, gli spunti tematici che il poema elargisce al lettore sono innumerevoli, ma è proprio l'abbondanza dei luoghi e delle situazioni a fomentare la dispersione dei dati. Gli aspetti 'meravigliosi' non sono mai scindibili dal tono e dal contenuto dei diversi episodi in cui compaiono. Ne deriviamo un meraviglioso 'narrativo', uno 'spiritico' o 'magico', uno 'sacrale', uno 'grottesco', uno 'raccapricciante', uno 'epico' o 'bellico', fino ai toni dell''onirico' e del 'leggiadro' o 'lirico'. È stato detto che «Il poeta del meraviglioso rifiuta una voce meravigliosa», tanto che «il 'meraviglioso' ariostesco non è quasi mai orchestrato e preparato; anzi, è spesso introdotto in sordina, un 'meraviglioso' in chiave minore, inserito sommessamente nel corso della narrazione senza squilli di trombe» (Almansi 1976, 192-93 e 176).

Le caratteristiche ritmiche dei passi indagati si adeguano pertanto, in linea di massima, alle generalità ritmico sintattiche dei differenti episodi. Tentare di individuarne il denominatore comune dal punto di vista formale è un'operazione tanto rischiosa e fuorviante quanto vana, anche perché la categoria stessa di 'meraviglioso' presenta diverse sfaccettature e non è esente da una certa approssimazione.

Esiste però un *trait d'union*, per quanto labile, che identifica almeno una parte di questi luoghi. Si tratta della presenza, più o meno fitta, di endecasillabi con schema di 4ª e 7ª. La segnalazione, così isolata, è meno significativa di quanto sembri, data l'estrema diversificazione dei ruoli assunti da tali moduli nel *Furioso*. La verità è che lo schema G appare connotato indipendentemente dal contesto di appartenenza, del quale tende a sussumere le fattezze, ma senza rinunciare a 'dare nell'occhio' grazie alle peculiarità ritmiche anomale.[17]

La frequente comparsa dei moduli G nei contesti meravigliosi è legata alla natura quanto mai mediata di questi ultimi. Il *Furioso* è un sapiente intreccio di temi attinti alle fonti più varie, che possono lasciare tracce

17. La semantica dei termini implicati è spesso responsabile di tali mimetismi, anche se non vanno dimenticati alcuni fattori ritmici secondari e solennizzanti, come la dieresi (stilistica) o il polisillabismo dei corpi di parola, le riduzioni timbriche e cosí via.

anche sotto il profilo eminentemente ritmico. Dal momento che i principali immissari tematici del meraviglioso ariostesco sono l'*Orlando innamorato* di Boiardo e le *Metamorfosi* di Ovidio, è giocoforza ipotizzare un cortocircuito tematico ritmico nei contesti meravigliosi. Se l'ascendenza cavalleresca dei moduli G si può considerare un dato acquisito, la questione dell'influsso della cadenza dattilica dell'esametro (non solo ovidiano) sui moduli di 4ª e 7ª del *Furioso* è più delicata, va affrontata caso per caso richiedendo conferme puntuali.

L'episodio di Astolfo tramutato in mirto deriva, com'è noto, dal passo dantesco di Pier della Vigna (*Inf.* XIII), dal *Filocolo* boccacciano (IV e V) e dalla fonte classica comune a questi testi, che è nel libro III dell'*Eneide* (Polidoro, vv. 22 ss.). La presenza diretta del passo virgiliano è attestata, oltre che da alcuni restauri puntuali,[18] dal tipo di pianta prescelta, il mirto, che non compare in Dante e in Boccaccio. Ma si riprenda la similitudine in VI 27, già citata:

E.C.	Come ceppo talor, che le medolle	
A.C.3.	rare e vòte abbia, e posto al fuoco sia,	
A.C.	poi che per gran calor quell'aria molle	
G.C.	resta consunta ch'in mezzo l'empìa,	
G.C.	dentro risuona, e con strepito bolle	
F.A.7.	tanto che quel furor truovi la via;	
D.A.3.	così murmura e stride e si coruccia	
B.B.7.	quel mirto offeso, e al fine apre la buccia.	VI 27.

Balza all'occhio la rarissima coppia di versi G.C. a contatto. Non solo questi versi sono nella variante regolarmente dattilica, con ictus di 1ª, ma va segnalato che nell'episodio dantesco – e in particolare nelle vicinanze della similitudine madre di XIII 40-42 – non si registrano versi di 4ª e 7ª. Dunque, o si tratta di una pura coincidenza, malgrado la connotazione ritmica della coppia rispetto all'uso medio ariostesco, oppure l'assunzione tematica virgiliana ha portato con sé, subliminarmente, una cadenza d'esametro.[19]

18. Per esempio di *Aen.* III 23 e 39-40, cfr. le note di Segre 1982.
19. Si noti, tra l'altro, che anche i due versi precedenti (vv. 2-3) hanno attacco dattilico. Virgiliana, più che dantesca, mi sembra anche la testura allitterativa dei due versi G.

Un altro esempio può avvalorare l'ipotesi. La rassegna dei discendenti di Bradamante, nel canto III, è una chiara imitazione dal libro VI dell'*Eneide* (discesa nell'Ade, vv. 756 ss.). Si spiega così la frequenza dei moduli G nell'episodio ariostesco. Soprattutto verso l'inizio del passo, il tema encomiastico si mescola con i tratti 'spiritici', e i moduli G, situati nelle posizioni di avvio sintattico, informano tonalmente la sequenza:

B.C. Tacque Merlino avendo così detto,
C.B. et agio all'opre de la maga diede,
C.A. ch'a Bradamante dimostrar l'aspetto
C.A. si preparava di ciascun suo erede.
G.B. Avea de spirti un gran numero eletto,
D.A. non so se da l'inferno o da qual sede,
G.B. e tutti quelli in un luogo raccolti
D.B. sotto abiti diversi e varii volti. III 20;

G.C. Eccovi fuor de la prima spelonca,
A.B. che gente intorno al sacro cerchio ingrossa;
A.B. ma, come vuole entrar, la via l'è tronca,
A.C. come lo cinga intorno muro e fossa.
C.B. In quella stanza, ove la bella conca
C.B. in sé chiudea del gran profeta l'ossa,
C.B. entravan l'ombre, poi ch'avean tre volte
B.C.7. fatto d'intorno lor debite volte. III 22.

Il meraviglioso di ascendenza virgiliana sembra solidarizzare con i contesti di tono solenne. Dal punto di vista ritmico, il rallentamento elocutivo dell'ottava 22 è palese.

Anche il canto VI risulta particolarmente ricco di moduli G. L'elemento meraviglioso vi gioca infatti un ruolo importante, anche se non sempre di primo piano e in forma evidente. Esso funge insomma da sottofondo tonale rispetto all'ambientazione fantastica dell'isola di Alcina (invenzione di Boiardo) permeando, per esempio, il racconto retrospettivo di Astolfo, denso di precisi riferimenti alla trama dell'*Innamorato*:

G.A.3. Ritornando io da quelle isole estreme
G.A. che da Levante il mar Indico lava,

C.C. dove Rinaldo et alcun'altri insieme
A.C. meco fur chiusi in parte oscura e cava,
D.A. et onde liberate le supreme
C.C. forze n'avean del cavallier di Brava;
E.A.7. vêr ponente io venìa lungo la sabbia
D.A.7. che del settentrïon sente la rabbia.

D.B. E come la via nostra e il duro e fello
B.B. destin ci trasse, uscimmo una matina
B.C.7. sopra la bella spiaggia, ove un castello
C.C. siede sul mar, de la possente Alcina.
B.B. Trovammo lei ch'uscita era di quello,
B.B. e stava sola in ripa alla marina;
G.B. e senza rete e senza amo traea
B.C. tutti li pesci al lito, che volea.

D.A. Veloci vi correvano i delfini,
E.B.4. vi venìa a bocca aperta il grosso tonno;
G.A. i capidogli coi vécchi marini
C.C. vengon turbati dal lor pigro sonno;
E.C. muli, salpe, salmoni e coracini
G.C. nuotano a schiere in più fretta che ponno;
F.A.7. pistrici, fisiteri, orche e balene
C.C. escon del mar con monstruose schiene. VI 34-36.

Cinque moduli G in tre ottave sono molti e contribuiscono a svelare la fonte tanto quanto i riferimenti tematici. Si noti la funzione di *incipit* narrativo della coppia iniziale G.A.3.+G.A. La seconda quartina dell'ottava 35 contamina due luoghi boiardeschi ravvicinati: «Voltarno gli occhi a caso in su quel lito / ove la fata sopra alla marina / facea venir con arte e con incanti / sin fuor de l'acqua e pesci tutti quanti» (II XIII 56, 5-8) e la ripresa all'inizio dell'ottava 59, con due moduli di 4ª e 7ª evidentemente 'orecchiati' dal nostro autore al v. 7 (G.B.): «*Or, come io dico, la fata pescava,* / e non avea né rete né altro ordegno: / *sol le parole che all'acqua gettava* / [...]». Ma la citazione ritmica non si conforma alla citazione tematica: è infatti la semantica del *secondo* verso boiardesco («e non avea né rete né altro ordegno», A.A.) e non del primo o del terzo (entrambi con schema G) che viene ricordata in 35, 7. Questo genere di sfasamento contraddistingue il magistero ariostesco nella tecnica del-

l'intarsio citazionale, alla quale partecipa a pieno titolo anche il piano ritmico.[20] L'ottava 36 riproduce da vicino la 57 dell'*Innamorato*; la ricopio per dimostrarne l'alterità ritmica:

B.C.7.	Quivi eran tonni e quivi eran delfini,	
B.B.	lombrine e pesci spade una gran schiera;	
B.B.	e tanti ve eran, grandi e piccolini,	
B.A.	ch'io non so dire il nome o la manera.	
G.B.	Diverse forme de mostri marini,	
D.B.	rotoni e cavodogli assai vi ne era;	
B.A.	e fisistreri e pistrice e balene	
A.B.	le ripe aveano a lei d'intorno piene.	*Inn.* II XIII 57.

Lo schema B ripetuto nella prima quartina e la dominante accentuale sulle sedi pari sono funzionali alla rappresentazione dell'imponente torma ittica accumulatasi sulla riva. Si noti che la scena è statica: Boiardo ci offre un'istantanea dell'evento il cui aspetto soprannaturale è sottolineato esplicitamente con riferimenti alla quantità e alla diversità delle specie marine presenti. L'ottava ariostesca adotta esclusivamente verbi di movimento e punta tutto sulla velocità dell'azione, 'filmandola' nel suo farsi. L'unico accenno quantitativo esplicito è quasi in sordina nella determinazione modale interna al v. 6, «nuotano *a schiere* in più fretta che ponno»: le accumulazioni di cui ai vv. 5 e 7 sono infatti più che sufficienti a rendere l'iperbole del numero. I moduli adottati supportano la dinamicità della scena: la *variatio* ritmica è condotta al massimo delle possibilità – grazie anche alla presenza di un modulo F e di ben due moduli G (il primo dei quali generato dalla parola rima *marini* dell'unico modulo di 4ª e 7ª in Boiardo) – ma si affida alla costante coesiva degli attacchi con ictus di 1ª, ai vv. 4-8, i quali da un lato contribuiscono all'impianto dinamico dell'ottava (si notino i proparossitoni: *nuotano*, *pistrici*) e dall'altro mimano la violenta sottomissione delle leggi naturali all'inspiegabile potere di

20. Sull'argomento ha già speso parole illuminanti Cabani 1990a; per esempio: «Nella strategia ariostesca, tendente a dissimulare i rapporti intertestuali, esiste un gioco di 'compensazione' fra i diversi piani, in base al quale, quando venga privilegiato un aspetto (ad esempio quello semantico), ne viene di solito mimetizzato un altro (quello della coincidenza verbale o ritmico-sintattica)» (pp. 11-12).

Alcina. Va segnalato anche l'effetto plastico della dieresi su *monstrüose* nel verso di clausola.[21]

Riporto ora le ottave che descrivono la trasformazione di Bradamante-Ricciardetto da donna in uomo. L'*escamotage* fantastico nel resoconto di Ricciardetto a Fiordispina si appiglia a fonti ovidiane,[22] e pertanto non è da escludere un vago influsso della cadenza esametrica sui frequenti moduli G dell'episodio. Ariosto è tuttavia reduce da un'assidua frequentazione del testo dell'*Innamorato*, interrotto proprio sull'incontro fra Bradamante e Fiordespina, le cui tappe il poeta del *Furioso* ripercorre con precisione nelle ottave precedenti.[23] Ma ecco lo spezzone del discorso di Ricciardetto, le cui venature ironiche si colgono non solo nell'ottava 65 (apertamente comica e allusiva) ma anche nell'accumulazione iperbolica condita dai soprannumerari di 7ª dell'ottava 63 (si noti il parallelismo C+D.A.7.+C+D.A.7. nella prima quartina) nonché in certe espressioni di incredulità dell'ottava 64 (*non so come* al v. 6 e *a pena vero parmi* al verso successivo) che smascherano la malafede di Ricciardetto. L'ironia colpisce dunque la fase decisiva della (fittizia) metamorfosi, una fase che non a caso è veicolata dallo schema ritmico marcato G.C.+A.B.:

C.A. Non le domando a questa offerta unire
D.A.7. tesor, né dominar populi e terre,
C.C. né in più virtù né in più vigor salire,
D.A.7. né vincer con onor tutte le guerre;
B.B.7. ma sol che qualche via donde il desire
G.C. vostro s'adempia, mi schiuda e disserre:
D.B.5. né più le domando un ch'un altro effetto,
D.A. ma tutta al suo giudicio mi rimetto.

C.C. Ebbile a pena mia domanda esposta,
G.B. ch'un'altra volta la vidi attuffata;

21. Do qui i riferimenti dei moduli G nel racconto di Astolfo successivo all'ottava 36: 37, 6; 40, 4; 41, 3; 42, 7; 43, 1; 47, 3 e 8; 49, 1; 50, 1; 51, 2; 53, 2-3 e 8. Vedi anche 55, 2-3.

22. La trasformazione di Ceni in uomo, dopo essere stata violentata da Nettuno, nel XII delle *Metamorfosi* (vv. 198-203) e lo spruzzo d'acqua che muta Atteone in cervo in *Met.* III 189-90, ripreso in XXV 64, 4.

23. L'episodio boiardesco (III VIII 62 ss. e IX 3-25) ospita moltissimi moduli di 4ª e 7ª (per l'esattezza: 31 in 27 ottave complessive). Si vedano almeno le ottave IX 7 e 15.

D.A.7.	né fece al mio parlare altra risposta,	
B.A.7.	che di spruzzar vêr me l'acqua incantata:	
B.B.	la qual non prima al viso mi s'accosta,[24]	
G.C.	ch'io (non so come) son tutta mutata.	
A.B.	Io 'l veggo, io 'l sento, e a pena vero parmi:	
E.C.	sento in maschio, di femina, mutarmi.	
G.A.	E se non fosse che senza dimora	
E.A.	vi potete chiarir, nol credereste:	
A.B.	e qual nell'altro sesso, in questo ancora	
C.C.	ho le mie voglie ad ubbidirvi preste.	
E.B.	Commandate lor pur, che fieno or ora	
B.A.7.	e sempremai per voi vigile e deste».	
A.B.	Così le dissi; e feci ch'ella istessa	
C.B.	trovò con man la veritade espressa.	XXV 63-65.

In generale, ai moduli di 4ª e 7ª nei contesti meravigliosi va ascritta una determinata facoltà di 'spiazzamento' rispetto al contesto ritmico, una sorta di *Verfremdung* che ci ricorda l'artificialità della situazione descritta. Ma affinché l'osservazione non resti lettera morta, per quanto di specioso e 'ritmicocentrico' essa contiene, è necessario verificare la compartecipazione diretta e coestensiva del piano semantico alle strategie dello straniamento ritmico in atto nei moduli G. Estrapoliamone qualcuno dal proprio contesto:

G.B.	O vero o falso ch'all'occhio risponda,	VI 71, 7;
G.B.	lo salda al collo, e non so con che chiovi.	XV 71, 4;
G.B.	non può serrarli, e non credo che dorma:	XLII 47, 2;
G.A.	che si può dir che sia mastro di guerra:	XLII 49, 2.

La parentela funzionale di questi versi, anche così isolati, è evidente: ospitano tutti un intervento diretto dell'autore, che in genere insinua un dubbio o una perplessità sulla natura dell'evento fantastico nel momento stesso in cui la descrizione si fa più tesa. Tali inserti dubitativi non svolgono pertanto solo la classica (e cavalleresca) funzione retorica di ampli-

24. Ai vv. 3-5, si noti la consueta nonviolenza ariostesca (che altrove abbiamo chiamato 'trapasso dolce') nel passare da D.A.7. a B.B. tramite un modulo B.A.7., che partecipa delle caratteristiche ritmiche di entrambi.

ficare l'aspetto soprannaturale dell'evento ma, abbassando il registro della sequenza al livello del parlato e del quotidiano, si qualificano come veicoli di ironia. E l'ironia è la forma prediletta dello straniamento in Ariosto. Nei contesti meravigliosi, *Verfremdung* ritmica e *Verfremdung* semantico ironica operano in stretta collaborazione. Il verso:

G.C. ch'io (non so come) son tutta mutata. XXV 64, 6

è un caso particolare con inserto mimetico e non autorale, dove l'ironia è intrinseca al contesto ed è funzionale al personaggio. Ecco un caso simile (parla Isabella) dove il modulo G ironizza perfino sulla consueta personificazione di Amore:

G.B. Prestògli Amor (se 'l mio creder non erra),
B.B. acciò potesse giungermi, le penne; XIII 26 5-6,

ed ecco il commento ariostesco all'iperbolico volo del monaco scagliato in mare da Rodomonte:

G.A. Che n'avenisse né dico né sollo: XXIX 6, 5.

Anche nel contesto encomiastico e insieme meraviglioso (le due tonalità sono spesso compresenti) della visione di Rinaldo nel castello incantato del canto XLII, la corrosione dell'ironia dubitativa abita un modulo G ritmicamente straniante rispetto alla media solenne e 'giambica' dei tipi endecasillabici presenti:[25]

A.C. Dolce quantunque e pien di grazia tanto
C.C. fosse il suo bello e ben formato segno,
C.B. parea sdegnarsi che con umil canto
A.B. ardisse lei lodar sì rozzo ingegno,
A.B. com'era quel che sol, senz'altri a canto
G.B. (non so perché), le fu fatto sostegno.

25. Il significato della prima quartina ricorda Petrarca: «A me par il contrario; et temo ch'ella / *non abbia a schifo il mio dir troppo humile,* / degna d'assai più alto et più sottile» (247, 5-7); il secondo verso è uno dei rari moduli di 4ª e 7ª petrarcheschi, con schema G.B.8.

C.B.5.	Di tutto 'l resto erano i nomi sculti;	
B.C.	sol questi duo l'artefice avea occulti.	XLII 95.

Ma l'apoteosi di questa disposizione ironica ariostesca è in un'ottava famosa, dove la sequenza iperbolica va a cadere in un modulo G (si noti bene, con ictus ribattuto in 8ª) dopo la parodia dantesca al v. 7 (*Inf.* XVI 124-25):

C.A.	Continuando la medesma botta,	
E.A.9.	uccidea col signore il cavallo anche.	
D.B.	I capi dalle spalle alzava in frotta,	
C.B.	e spesso i busti dipartia da l'anche.	
C.C.3.	Cinque e più a un colpo ne tagliò talotta:	
E.A.	e se non che pur dubito che manche	
B.B.	credenza al ver c'ha faccia di menzogna,	
G.B.8.	di più direi; ma di men dir bisogna.	XXVI 22.

Effetti comici nella sequenza: l'ironia

Il *Furioso* fa sorridere quasi a ogni ottava, ma non sempre al sorriso del lettore si accompagna la coscienza immediata dei meccanismi che l'hanno prodotto.[26] Non nego che mi sarebbe piaciuto poter dichiarare che il segreto dell'ironia ariostesca risiede, almeno in certi casi, nella tessitura ritmica dell'ottava e nella sua cadenza finale, al di là delle coincidenze semantiche, ma non è così. Il piano ritmico è generalmente subordinato al piano tematico e si limita a sottolinearne le manifestazioni umoristiche o parodiche.

Nella maggior parte dei casi si tratta di un inatteso abbassamento del registro linguistico, o di una rima imprevista e baciata, confortati da un parallelo scarto sul piano ritmico. Si prendano tre ottave dal canto XXIX: il pazzo Orlando si imbatte in due giovani:

26. «C'è qualcosa di strano nell'operazione di catalogare l'ironia secondo la tecnica quando l'ironia più sottile è intenta ad evitare di essere riconosciuta attraverso la tecnica», D.C. Muecke, cit. in Mortara Garavelli 1989, 167.

D.B. Si vennero a incontrar con esso al varco
B.C. duo boscherecci gioveni, ch'inante
G.B. avean di legna un loro asino carco;
E.A. e perché ben s'accorsero al sembiante,
D.B.5. ch'avea di cervel sano il capo scarco,
D.A. gli gridano con voce minacciante,
E.A. o ch'a dietro o da parte se ne vada,
G.A. e che si levi di mezzo la strada. XXIX 52.

non ci sarebbe niente da ridere se Ariosto non adottasse la comica perifrasi al v. 5 (con rima derivativa altrettanto comica, *asino carco* : *capo scarco*) e la brutale espressione parlata (sintatticamente aggiuntiva, se non pleonastica) al v. 8. L'ottava è bipartita tematicamente in due tronchi, dei quali il primo si conclude al v. 3 e presenta la scena, mentre i versi rimanenti ospitano l'intervento illocutorio dei villani. I moduli ritmici di questa seconda parte sono tutti veloci e a tre ictus, con l'unica eccezione del v. 5, che è anche il solo a ospitare uno scontro di arsi (per giunta raro in assoluto come quello fra 5ª e 6ª) ed è ulteriormente rallentato dall'accordatura assonante dei tre bisillabi in coda (*sano* : *capo* : *scarco*). L'intonazione dei vv. 4-5 è però melodicamente ascendente, in vista della principale al v. 6 (*gli gridano...*), cosicché l'espressione inusuale appare pronunciata quasi distrattamente, e in una situazione intonazionale sospesa, che di solito nel *Furioso* comporta moduli privi dell'ictus di 8ª. Il contributo del piano ritmico all'effetto comico del verso finale è affidato allo schema G, ma anche qui gioca un ruolo importante la sequenza dei versi precedenti, e non nel senso di un puro scarto, come per il v. 5, ma perché la scarsa densità di ictus dei vv. 6-7 e la sintassi lineare creano un'inerzia narrativa che rende prevedibile la velocità del modulo finale (non, si badi bene, la sua connotazione ritmica plebea). Nei vv. 6, 7, 8 assistiamo inoltre a una sorta di *anticlimax* del registro linguistico,[27] e a una parallela scalarità dell'attacco ritmico (di 2ª, di 3ª, di 4ª), che hanno l'effetto di naturalizzare la variazione ritmica e linguistica del v. 8. Sia al v. 5 che al v. 8 si sorride perché lo scarto tonale e ritmico è orchestrato in modo che non sembri tale.

27. Il v. 6 riflette il grado zero della lingua, il v. 7 attenua tramite inversione sintattica la cruda espressione parlata, che invece al v. 8 scorre senza freni.

Così nell'ottava successiva l'effetto comico del vezzeggiativo in rima *augelletto* è mitigato – a fini più sottilmente ironici – dall'inarcatura dei vv. 5-6 e dall'omogeneità ritmica dei vv. 3-6 sull'attacco giambico di 2ª e 4ª:

D.A.7. Orlando non risponde altro a quel detto,
D.A.7. se non che con furor tira d'un piede,
B.B. e giunge a punto l'asino nel petto
C.B. con quella forza che tutte altre eccede;
B.B. et alto il leva sì, ch'uno *augelletto*
B.B. che voli in aria, sembra a chi lo vede.
G.C. Quel va a cadere alla cima d'un colle,
D.B. ch'un miglio oltre la valle il giogo estolle. XXIX 53.

Non molto diversamente, nell'ottava 55 il sorriso è prodotto da una parentetica d'autore (*che non vuol che viva*) interposta fra complemento e verbo al v. 5, un verso che non si dissocia affatto dalla media contestuale di ritmo C. È invece marcato – di per sé e rispetto alla media contestuale – il modulo G.A.3. al v. 4, finale di sequenza, dove lo scarto ritmico è una componente essenziale del comico (il paladino è chiamato senz'altro *pazzo*). Il distico finale rompe l'omogeneità ritmica dell'ottava e il modulo G.B. in clausola, opponendosi al contiguo B.B.7., collabora attivamente alla figurazione grottesca, assieme alla rima *braccia*: *straccia*:

C.C. L'altro s'attacca ad un scheggion ch'usciva
C.C. fuor de la roccia, per salirvi sopra;
C.B. perché si spera, s'alla cima arriva,
G.A.3. di trovar via che dal pazzo lo cuopra.
C.B. Ma quel nei piedi *(che non vuol che viva)*
C.B. lo piglia, mentre di salir s'adopra:
B.B.7. e quanto più sbarrar puote le braccia,
G.B. le sbarra sì, ch'in duo pezzi lo straccia; XXIX 55.

In quest'altro esempio gli effetti ironici sono più sensibili in tre versi: la perifrasi per indicare il cavallo al v. 4, finale di quartina marcato dalla velocità del modulo D.A. (2ª6ª) e dalla maggiore scorrevolezza sintattica rispetto ai versi precedenti; la dissimulazione litotica al v. 6, che si adegua al ritmo D.A. dei versi precedenti, ma lo varia con uno scontro di arsi fra 6ª e 7ª connotato in senso petrarchesco (con sinalefe e 7ª forte + dittolo-

gia finale) e che quindi può far pensare a un intento parodico, dato l'antilirismo dell'espressione e soprattutto della dittologia; il motto pseudoproverbiale al v. 8 con *pointe* marcata dalla rima *s'avede*: *piede*, che risulta contrassegnato anche ritmicamente poiché interrompe la serie di moduli D.A. ed è l'unico verso nell'ottava a recare un ictus in 1ª sede:

B.B.	Bastò di quattro l'animo e il valore	
A.B.	a far ch'un campo e l'altro andasse rotto.	
C.A.3.	Non restava arme, a chi fuggia, migliore	
D.A.	che quella che si porta più di sotto.	
D.A.	Beato chi il cavallo ha corridore,	
D.A.7.	ch'in prezzo non è quivi ambio né trotto;	
D.A.7.	e chi non ha destrier, quivi s'avede	
A.C.	quanto il mestier de l'arme è tristo a piede.	XXVI 25.

La verbosità stessa di queste analisi è un sintomo della quantità e complessità di implicazioni ritmico tematiche che la strategia ironica di Ariosto mette in gioco. Il gioco, insomma, non è mai lo stesso. A volte i diversi livelli formali, lessicali e tematici conferiscono a determinare la tipica intensità dello scarto comico o allusivo; altre volte, soprattutto quando l'ironia è più sottile e non sfocia apertamente nel comico o nel grottesco, lo scarto è dissimulato grazie al lavorìo contrario (e dunque omogeneizzante) di almeno uno dei livelli in gioco.

Dal punto di vista ritmico, il comico è spesso impersonato dalla chiusa G che, grazie alle sue connotazioni popolari e cavalleresche, si presta benissimo a ospitare gli abbassamenti di registro.[28] Faccio notare che la chiusa di 4ª e 7ª è rarissima nel *Furioso* (si vede dalla tabella 2) e quindi tanto più connotata. Ecco un esempio senza commento:

C.B.	Vicino un miglio ho ritrovato Orlando
E.A.	che ne va con Angelica a Parigi,
B.B.	di voi ridendo insieme, e motteggiando
B.B.7.	che senza frutto alcun siate in litigi.
C.B.9.	Il meglio forse vi sarebbe, or quando
G.B.	non son più lungi, a seguir lor vestigi;

28. La funzione espressiva delle chiuse G è segnalata in Blasucci 1969, 97-98.

B.A.	che s'in Parigi Orlando la può avere,	
G.A.	non ve la lascia mai più rivedere. –	II 17.

La presenza di ictus adiacenti (6ª e 7ª *in primis*) si segnala spesso nel distico finale, ma l'accoppiata più frequente fra le clausole 'comiche' è B.B.7.+G: Ariosto ama sfruttare il contrasto fra un modulo tendenzialmente lirico e uno bruscamente corrivo:

D.A.7.	Ma egli, che montato era per tempo,	
B.B.	di qua e di là col brando s'aggirava,	
B.B.7.	mandando or questo or quel giù ne l'inferno	
G.B.	a dar notizia del viver moderno.	XVI 83, 5-8;

B.B.7.	Se più che crini avesse occhi il marito,	
G.A.3.	non potria far che non fosse tradito.	XXVIII 72, 7-8.

Anche la chiusa E.A. (3ª6ª), con ictus ribattuto in 7ª in 4ª o in 9ª, è spesso efficace nel sottolineare l'abbassamento del registro tonale e lessicale. In altre parole, lo schema E può sostituire egregiamente il finale G, grazie alla scorrevolezza del piede ternario, che si presta contestualmente all'irriverenza tonale. Rispetto alla media delle chiuse G, in genere piuttosto marcate, la chiusa E (aliena da connotazioni ritmiche plebee) si presenta con tratti comici più sfumati e dà luogo a effetti irresistibili proprio per la squisita leggerezza del tocco. Cito due esempi dal canto VI. In entrambi il modulo di clausola si presenta sotto forma di 'giunta' sintattica inessenziale, isolando così la *pointe* ironica.

B.C.	– Qual che tu sii, perdonami (dicea),
C.B.	o spirto umano, o boschereccia dea.

B.A.	Il non aver saputo che s'asconda	
E.B.	sotto ruvida scorza umano spirto,	
E.B.	m'ha lasciato turbar la bella fronda	
C.B.	e far ingiuria al tuo vivace mirto:	
B.A.	ma non restar però, che non risponda	
B.C.7.	chi tu ti sia, ch'in corpo orrido et irto,	
D.A.7.	con voce e razionale anima vivi;	
E.A.7.	se da grandine il ciel sempre ti schivi.	VI 29-30.

Ruggiero risponde al mirto parlante con un tono consono alla situazione patetica e solenne. I versi sono infarciti di criptocitazioni che innalzano la retorica del progenitore degli estensi (Dante, Virgilio, Boccaccio, Poliziano, Ovidio). L'ultimo verso è completamente fuori tono, poiché il banale augurio si rivolge non più, come nei versi precedenti, all'*umano spirto* che abita la pianta, bensì direttamente alla pianta: l'accenno meteorologico vanifica e atterra la retorica pneumatica più volte ribadita nella risposta di Ruggiero, ammiccando superficialmente alla consustanzialità di *spirto* e corpo vegetale. Il verso di augurio sintetizza drasticamente un analogo accenno nel *Filocolo*,[29] dove non si parla di *grandine* e non v'è traccia di ironia. Nel passo ariostesco si crea dunque un contrasto fra l'assurdità contestuale dell'enunciato e le sue modalità di occorrenza, assolutamente distratte e quasi sovrappensiero. La parziale omogeneità ritmica degli ultimi versi sugli ictus di 6ª e 7ª ha la funzione di naturalizzare la *pointe*, ma osservando meglio noteremo che nei vv. 6 e 7 la natura dello scontro d'arsi è fortemente marcata in senso lirico-petrarchesco (con sinalefe su sdrucciola) e la sostanza lessicale è altrettanto, e più, culturale e mediata, con tratti virgiliani (*horrida myrtus*, *Aen*. III 23) e addirittura aristotelico-danteschi (*razionale anima*), mentre l'ultimo verso si sottrae a riferimenti culti così ingombranti, limitandosi a condividere con i precedenti l'accento ribattuto di 7ª, qui assai meno connotato, e anticipando il proparossitono alla 3ª sede del modulo E (*grandine*).

Secondo esempio. Verso la fine del canto VI «due belle giovani amorose» chiedono a Ruggiero di affrontare la crudele Erifilla. L'eroe ne approfitta per squadernare lì per lì una dissertazione di etica cavalleresca:

B.B. Ruggier rispose: – Non ch'una battaglia,
E.B. ma per voi sarò pronto a farne cento:
A.B. di mia persona, in tutto quel che vaglia,
A.C. fatene voi secondo il vostro intento;
A.A. che la cagion ch'io vesto piastra e maglia,
D.A.7. non è per guadagnar terre né argento,

29. V 6, 4-6. Il passo è riportato nella nota di Segre 1982: «Dunque, o giovane, se gl'iddii, gli uomini e le fiere ti sieno graziosi e i tuoi rami con pietosa sollecitudine conservino interi, non ti sia noia dirci [...]».

C.B. ma sol per farne beneficio altrui,
E.A.4. tanto più a belle donne come vui. – VI 80.

La nobile retorica del cavaliere è imperniata su moduli ritmici di andamento sostenuto, e particolarmente sulla serie centrale di moduli A seguita da un classico D.A.7. con dittologia finale rallentante e da un 'generoso' C.B. melodicamente conclusivo. Malgrado la rima siciliana e petrarchesca,[30] la 'giunta' galante e prosaica del modulo E in ottava posizione neutralizza la magniloquenza precedente e fa precipitare la situazione nei termini di un banale umanissimo corteggiamento.

Un altro esempio prelibato di finale E è l'ottava XXV 60, in cui l'umorismo ariostesco sfiora la freddura surreale:[31]

D.A.7. Fortuna mi tirò fuor del camino
C.B. in mezzo un bosco d'intricati rami,
C.B. dove odo un grido risonar vicino,
C.C. come di donna che soccorso chiami.
D.A. V'accorro, e sopra un lago cristallino
C.B. ritrovo un fauno ch'avea preso agli ami
C.B. in mezzo l'acqua una donzella *nuda*,
E.A.9. e mangiarsi, il crudel, la volea cruda. XXV 60;

la rima *cruda*: *nuda* è in *Inf.* IX 23-25 («congiurato da quella Eritón *cruda* [E.A.9., come in Ariosto] / che richiamava l'ombre a' corpi sui. / Di poco era di me la carne *nuda*, / [...]») e XX 82-84 («Quindi passando la vergine *cruda* / vide terra, nel mezzo del pantano, / sanza coltura e d'abitanti *nuda*»),[32] dunque in tutt'altri contesti, ma sempre con l'aggettivo

30. La rima *altrui* : *voi*, senza livellamento della vocale tonica nel secondo termine, è in Petrarca 134, 11-14: «*et ò in odio me stesso, et amo altrui* / [...] / [...] / in questo stato son, *donna, per voi.*»; il finale ariostesco è parodico.

31. «Voglio perciò ora richiamare l'attenzione solo sulla splendida disinvoltura, l'incanto, l'arguzia, la grazia e l'ingenuità robusta con cui Ariosto, il cui poema si muove ancora in mezzo ai fini poetici del Medioevo, lascia in un modo appena velato che il fantastico, con stravaganti assurdità, si dissolva scherzosamente in se stesso», Hegel *Estetica*, 1467.

32. Vi è inoltre una contaminazione con il madrigale 52 di Petrarca: «quando per tal ventura tutta *ignuda* / la vide *in mezzo* de le gelide *acque*, // ch'a me la *pastorella* [cfr. *donzella*] alpestra et *cruda*».

cruda riferito a una maga (Erittone e Manto), e anche la *donzella* del *Furioso* è in realtà una ninfa che poi compirà il 'miracolo' della metamorfosi di Bradamante in Ricciardetto. La parodia ariostesca, qui particolarmente feroce, si esercita sui due aggettivi in rima, non solo svilendone il significato ma anche recuperando esplicitamente il senso dantesco e classico di *cruda* (= spietata) nel v. 8 con *crudel*. L'ottava è nettamente divisa in quartine e la sequenza dei moduli ritmici (tutti sintatticamente scorrevoli, tranne il verso di chiusa) è parallelistica sulla configurazione D.A.+C.B.+C.B., ma mentre il v. 4 (C.C.) asseconda pacatamente il ritmo C dei versi precedenti, la variante E in finale (per giunta rallentata dalle pause interne e dall'ictus ribattuto in 9ª sede) rompe la continuità ritmica e si sottrae all'inerzia parallelistica: lo scarto prosodico solidarizza con l'abbassamento comico del registro lessicale.[33]

Strategie del discorso diretto

Nei brani mimetici l'assetto istituzionale dell'endecasillabo ariostesco tende a incrinarsi, concedendo un limitato spazio alla rappresentazione della lingua viva dei personaggi. Le costanti più generali sono la cospicua presenza di moduli con ictus adiacenti e la frequente partecipazione dei moduli F (di 1ª e 6ª); questi soprattutto in attacco di sequenza e seguiti da moduli B (4ª6ª) o D (2ª6ª), sia per rendere l'emozione della prima battuta:

F.A.7.	– Egli sul Pireneo tiene un castello	
B.B.	(narrava l'oste) fatto per incanto,	IV 7, 1-2;
F.A.	«Quando ne sarà il tempo, avisarotti»,	
D.A.	suggiunse Polinesso, e dipartisse.	V 42, 1-2;

33. Per l'esattezza, il parallelismo fra le due quartine è rafforzato sul piano sintattico e melodico, poiché sia il v. 3 che il v. 7 sono melodicamente discendenti e conclusivi, mentre i vv. 4 e 8 sono in qualche modo aggiuntivi. Il parallelismo diventa quindi: (3+1) + (3+1), dove ci si attenderebbe un'identità ritmica (e non solo melodica) anche fra piccola e grande clausola. Quindi lo scarto ritmico del finale è ancora più accentuato di quanto si ricavi dall'analisi a testo.

F.A.7.	– Voglio (le soggiungea), quando vi piaccia,	
D.B.	l'assedio al mio signor levar d'intorno,	XXV 90, 1-2;

sia nel bel mezzo di un discorso o di una narrazione:

F.A.	Prima, di guadagnarla t'apparecchia,	
B.B.	che tu l'adopri contra a Rodomonte.	XXVII 59, 1-2;
F.A.	siatemi testimoni, ch'io prometto	
B.B.	per me e per ogni mia successione	XXXVIII 83, 1-2.

Tra gli scontri d'arsi preferiti nelle situazioni di dialogo serrato, o anche nella concitazione di interrogative ed esclamative, vi sono quelli tra 9^a e 10^a:

E.A.9.	il discorde voler ch'in duo cor miri?	II 1, 4,
E.A.9.	ch'antiveggian profeti il venir mio? –	III 13, 8,
D.A.9.	sì lungi dal camin ch'io faceva ora?	XVII 80, 2,
E.A.9.	battezzandosi alor, gli sarà ascritto!	XXV 81, 8,
D.A.9.	in breve e facilmente ottener quella?	XXVIII 80, 4,
D.A.9.	patire o disonore o mortal danno?	XLII 1, 8.

La compresenza di 7^a e 9^a, che in assoluto si verifica molto di rado, dà luogo a un effetto sincopato nel secondo emistichio, un genere di rallentamento che da Ariosto è ammesso quasi esclusivamente in situazioni dialogiche, in posizioni dispari di ottava, o comunque in attacco di sequenza:

E.C.7.9.	Io da lei altretanto era o più amato:	VI 48, 1,
B.C.7.9.	volto a' compagni, disse: – Ecco augel nuovo,	XIII 33, 7,
B.B.7.9.	Ma chi pensato avria, fuor che Dio solo,	XXXVIII 39, 1,
E.A.7.9.	A conforto di lui rotto avea il patto	XXXIX 16, 1,
D.A.7.9.	mostrarti un paragon ch'esser de' grato	XLII 99, 7.

E altrettanto tipico dei dialoghi è lo scontro fra 5^a e 6^a:

D.A.5.	Tu di' che Ruggier tieni per vietarli	IV 35, 3,
D.B.5.	se non che cercò via di seco avermi.	XIII 9, 8,
E.A.5.	e mi fa saper l'ordine che posto	XIII 11, 3,

D.B.5.	e fate che 'l nome anco udir mi giove,	XXV 21, 6,
F.A.5.	quando mio signor fosse o cavalliero	XXVI 79, 5,
E.B.5.	se per me un Ruggier sol vi fa temere.	XXX 38, 8,
F.A.5.	Se per non veder lasci, o negligenza,	XXXVIII 47, 5,
E.D.5.	s'oggi qui riman vinto il mio campione;	XXXVIII 83, 6,
D.B.5.	e dice: – Il posar qui non fia nocivo. –	XLII 62, 4,

spesso in configurazione seriale:

E.A.5.	che Merlin, che 'l ver sempre mi predisse,	
F.A.5.9.	termine al venir tuo questo dì fisse. –	III 12, 7-8;

D.B.5.	La fraude insegnò a noi, che contra il naso	
D.B.5.	de l'Orco insegnò a·llui la moglie d'esso;	XVII 53, 1-2,

e in concomitanza di ictus ribattuti in altre sedi, come qui il verso finale:

C.C.	Ditemel voi, se vi ritorna a mente,	
D.B.5.	e fate che 'l nome anco udir mi giove,	
D.B.5.	acciò che saper possa a cui mia aita	
D.A.3.7.	dal fuoco abbia salvata oggi la vita. –	XXV 21, 5-8.

La variante D.A.3.7., con doppio scontro d'arsi, è relativamente frequente, anch'essa in attacco, catalizzata dagli inserti diegetici:

D.A.3.7.	Dicea: – Questa mi par cosa assai nuova,	XVII 122, 3,
D.A.3.7.	rispose: – Alto signor, dir non sapria	XVII 124, 2,
D.A.3.7.	– Et io (disse Sobrin) dove rimagno?	XL 53, 5,
D.A.3.7.	– Per Dio (dice), signor, pace facciamo;	XLI 6, 1,

ma anche no:

D.A.3.7.	A me molto non è perdere i passi,	II 61, 3,
D.A.3.7.	Io ben d'esserle caro altra certezza	V 37, 5.

L'elenco delle costanti ritmiche non sarebbe completo se non considerasse l'irregolarità di taluni schemi. A volte la mia scansione ha optato per la regolarizzazione di alcuni versi che altrimenti sarebbero

risultati di schema anomalo W, vuoi per un fondamentale ictus di 5ª, vuoi per lo spazio atono eccessivo. In questi casi si è insomma deciso di sostituire alla consueta scansione 'naturalistica' una scansione pesantemente istituzionale, per lo più confidando nel classicismo e nel petrarchismo ariosteschi. Il fatto notevole è che la grande maggioranza di tali normalizzazioni scansionali ha interessato versi in discorso diretto.[34] Vi sono, per esempio, casi di scontro d'arsi problematico fra 5ª e 6ª o fra 4ª e 5ª sede:

F.A.5.	– Io ti venderò l'arme ad un partito	XIII 35, 3,
F.A.5.	io te ne darò più che non vorrai,	XXVI 109, 3,
C.A.5.	Non potria fare altri il bisogno mio:	XXVIII 20, 1,

e fra 6ª e 7ª, con 7ª linguisticamente più forte e senza che il contesto giustifichi una scansione 'lirica':

E.A.2.7.	Né far ch'egli il pensier tuo s'indovini,	III 74, 5,
E.C.7.	quando tutti v'avrà fatto morire? –	XVII 8, 4.

Altre volte ho optato per la tonificazione di elementi lessicali solitamente atoni, come un *più* in 6ª sede o un *che* relativo in 1ª:

B.A.	ch'opinïone, più ch'esperïenza	XXVIII 77, 3,
F.A.7.	che con un suo fratel ben giovinetto	V 17, 1,

anche se di solito si tratta di un *per* e soprattutto di un *non* in 2ª sede:

D.B.	di non mi riveder fin Dio sa quando.	XXV 58, 8,
D.A.7.	che non n'avanzarà troppo a Ruggiero. –	XXVI 108, 8,
D.B.	Ma per la compagnia che, come hai detto,	XXVII 76, 1,
D.A.5.	che non muterà seculo futuro.	XXIX 28, 8.

34. O meglio: nei contesti mimetici, a causa della concitazione e della velocità elocutiva, l'adozione di una scansione istituzionale più difficilmente si è rivelata indolore, comportando in chi scrive un superiore senso di forzatura rispetto a normalizzazioni anche assai simili ma operate in contesti diegetici, nei quali è più agevole ipotizzare in Ariosto un'inerzia 'petrarchistica' o lirica.

I versi atipici sono ben visibili e marcati nelle situazioni di dialogo serrato, ma l'interesse per i contesti in discorso diretto nel *Furioso* non si esaurisce in tali aspetti topicamente mimetici. Che cosa accade nei discorsi di più ampio respiro? Qui la vocazione teatrale di Ariosto si manifesta in tutta la sua estensione: in primo piano non è tanto la generica psicologia del personaggio, quanto la sua temporanea motilità interiore. Nei discorsi diretti, pensieri e sentimenti del parlante trovano generalmente un corrispettivo formale nella struttura del periodo e dell'ottava, nel registro lessicale e nella sequenza dei moduli ritmici adottati.

Da quest'ultimo punto di vista la modalità del discorso diretto è interessante poiché pare concentrare in poco spazio una varietà contestuale di escursioni tonali che è per lo più negata ai contesti diegetici. Le variazioni emotive dell'eloquio comportano insomma un tendenziale adeguamento della sequenza ritmica, che asseconda le medesime repentine variazioni. La molteplicità dei toni ariosteschi si ritrova così circoscritta in poche ottave, con il risultato di incrementare il tasso di *variatio* ritmica interna o, in altri casi, di polarizzare o disarticolare l'ottava in sottosequenze ritmicamente rispondenti ai salti di tono.

Sia beninteso che siffatti meccanismi non sono preclusi alla generalità delle ottave del *Furioso*. Ma se nei contesti diegetici la loro fenomenologia appare prevalentemente strutturale, nei discorsi diretti essi tendono ad acquistare una valenza propriamente mimetica delle effusioni dei personaggi, risultando così ben più evidenti.

Il lungo discorso di Sobrino ad Agramante nel canto XXXVIII (ottave 49-64) è un esempio egregio del trascolorare di toni sopradetto, sempre in bilico tra il nobilmente enfatico, il persuasivo, l'irato, lo zelante:

D.B. – Quando io ti confortava a stare in pace,
E.C.7. fosse io stato, signor, falso indovino;
D.A.7. o tu, se io dovea pure esser verace,
C.B. creduto avessi al tuo fedel Sobrino,
C.B. e non più tosto a Rodomonte audace,
B.A. a Marbalusto, a Alzirdo e a Martasino,
D.B.3. li quali ora vorrei qui avere a fronte:
E.A. ma vorrei più degli altri Rodomonte,

C.A. per rinfacciargli che volea di Francia
D.B. far quel che si faria d'un fragil vetro,

D.A.	e in cielo e ne lo 'nferno la tua lancia
D.A.3.	seguire, anzi lasciarsela di dietro;
G.C.	poi nel bisogno si gratta la pancia
C.B.	ne l'ozio immerso abominoso e tetro:
D.B.	et io, che per predirti il vero allora
A.B.	codardo detto fui, son teco ancora;
E.B.	e sarò sempremai, fin ch'io finisca
E.B.	questa vita ch'ancor che d'anni grave,
E.D.	porsi incontra ogni dì per te s'arrisca
E.A.9.	a qualunque di Francia più nome have.
C.C.	Né sarà alcun, sia chi si vuol, ch'ardisca
A.B.	di dir che l'opre mie mai fosser prave:
E.A.7.	e non han più di me fatto, né tanto,
F.B.	molti che si donâr di me più vanto. XXXVIII 49-51.

La tensione retorica dell'esordio si manifesta nella continuità sintattica delle tre ottave, un'eventualità che non si riscontra più avanti se non opportunamente alla fine del discorso, fra le ottave 63 e 64. Il mesto vocativo iniziale è sottolineato dai soprannumerari di 7ª (49, 2-3) e subito smorzato dalla pacata e suasiva isoritmia C.B. dei vv. 4-5. L'esortazione si conclude al v. 7 e il modulo E.A. isolato in finale, con funzione sospensiva, giunge inatteso e minaccioso. La prima quartina della seconda ottava è dominata dal sarcasmo nei confronti dei propositi di Rodomonte, che si ipostatizza nella serie 'nervosa' di tre moduli D. L'ira esplode con il forte stacco ritmico del v. 5, un modulo G.C. gergale[35] la cui violenza è però subito fatta rientrare nel tono moralistico del successivo C.B., con inversione sintattica e dittologia finale. L'ottava 50 si conclude con un orgoglioso ritorno alla soggettività del parlante, veicolato dal modulo A.B. in clausola. L'omogeneità ritmica E (sulle varianti elocutivamente sostenute E.B., E.D. ed E.A.9.) della prima quartina dell'ottava 51, compattata anche dalla sintassi ascendente e inarcata, isola la dichiarazione enfatica della dedizione di Sobrino, mentre va segnalata la svarianza rit-

35. Cfr. «ma stiasi queto e grattasi la panza» (*Innamorato* II III 23, 8) e «ma ch'io stia in ozio a grattarmi la pancia» (*Mambriano* XXXVI 5, 8). La criptocitazione è spostata dal finale al centro dell'ottava, come di consueto.

mica della seconda quartina, dove la fierezza dell'enunciato si basa sulla natura mono- e bisillabica dei lessemi implicati.

Nell'ottava successiva il tono cambia radicalmente, ed è sempre lo schema C a restituire al discorso un andamento più razionale: la strofa ha struttura chiastica basata sulle coppie a contatto di moduli C, posti in apertura, in chiusura e in funzione di ripresa ritmica centrale, a cavallo fra le quartine (come in 49, 4-5). Si noti che le varianti C.C., con ictus di 1ª, sono poste all'inizio delle due quartine. L'inserto degli elementi con ictus adiacenti B.C.9. e D.A.7. ai vv. 3 e 6 è fondamentale per mantenere alta la tensione argomentativa dell'ottava:

C.C. Dico così, per dimostrar che quello
C.B. ch'io dissi allora, e che ti voglio or dire,
B.C.9. né da viltade vien né da cor fello,
C.A.3. ma d'amor vero e da fedel servire.
C.C. Io ti conforto ch'al paterno ostello,
D.A.7. più tosto che tu pòi, vogli redire;
C.B. che poco saggio si può dir colui
C.B. che perde il suo per acquistar l'altrui. XXXVIII 52.

L'ottava 53 è uno dei momenti più drammatici del passo: la *variatio* ritmica è al massimo e il tasso di ictus ribattuti molto alto (si notino soprattutto quelli congiunti in 7ª e 9ª al v. 5). Al v. 7 compare inoltre uno degli endecasillabi 'normalizzati' (o pseudo-W) ed elocutivamente veloci di cui si è parlato all'inizio, che contrasta con la lentezza cadenzata del modulo giambico finale:

B.B.9. S'acquisto c'è, tu 'l sai. Trentadui fummo
G.C. re tuoi vassalli a uscir teco del porto:
B.C. or, se di nuovo il conto ne rassummo,
C.B. c'è a pena il terzo, e tutto 'l resto è morto.
B.A.7.9. Che non ne cadan più, piaccia a Dio summo:
E.A.7. ma se tu vuoi seguir, temo di corto,
D.A.7. che non ne rimarrà quarto né quinto;
A.B. e 'l miser popul tuo fia tutto estinto. XXXVIII 53.

La *variatio* ritmica è perpetrata scientemente nella maggior parte delle ottave del discorso di Sobrino (ad esempio nella serie 57-59, che non

riporto) e ne fiancheggia gli scarti emotivi; si veda almeno l'ottava più radicale, ricca di soprannumerari e di spezzature sintattiche:

A.B. La gente qui, là perdi a un tempo il regno,
B.B.7. s'in questa impresa più duri ostinato;[36]
F.A.7. ove, s'al ritornar muti disegno,
D.A.5. l'avanzo di noi servi con lo stato.
G.B.8. Lasciar Marsilio è di te caso indegno,
D.B. ch'ognun te ne terrebbe molto ingrato;
A.B. ma c'è rimedio, far con Carlo pace:
D.B.3. ch'a lui deve piacer, se a te pur piace. XXXVIII 60.

Nell'imminenza del combattimento con Ruggiero, la spavalderia di Mandricardo nel ricordare a Doralice il proprio valore si giova di una serie compatta di ictus ribattuti in 9ª e 10ª, seguiti da un modulo di 5ª con la stessa funzione. Sono poi da notare l'assonanza di tutte le rime e soprattutto lo stacco isoritmico dei vv. 5 e 6 (con rima interna in *–ate*, che si prolunga in 7) dopo la concitazione della prima quartina, che isola ritmicamente il momento dell'esortazione affettuosa e patetica in moduli E.A. Dopodiché, al v. 7, riprende il tono baldanzoso – ora anche solenne, per la presenza di moduli con ictus di 8ª – della prima quartina:

B.C.9. Deh, perché dianzi in prova non venni io,
B.B.9. se far di voi con l'arme io potea acquisto?
B.C.9. So che v'avrei sì aperto il valor mio,
C.B.5. ch'avresti il fin già di Ruggier previsto.
E.A. Asciugate le lacrime, e, per Dio,
E.A. non mi fate uno augurio così tristo;
C.B. e siate certa che 'l mio onor m'ha spinto,
A.C. non ne lo scudo il bianco augel dipinto. – XXX 42.

La sequenza isoritmica di schema E in funzione conativa e persuasiva è piuttosto frequente, e un ruolo simile può essere svolto dal piede ternario dei moduli G. Parla Isabella:

36. La scansione ancipite di questo verso (B.B.7. o G.B.) è significativa del contesto 'parlato'. Si considerino anche le impuntature scansionali ed esecutive di cui ai vv. 4 e 5.

D.B. – Se fate che con voi sicura io sia
E.A.4. del mio onor (disse), e ch'io non ne sospetti,
C.C. cosa all'incontro vi darò, che molto
B.C.9. più vi varrà, ch'avermi l'onor tolto.

G.A. Per un piacer di sì poco momento,
A.B. di che n'ha sì abondanza tutto 'l mondo,
G.A. non disprezzate un perpetuo contento,
G.B. un vero gaudio a nullo altro secondo.
D.A.9. Potrete tuttavia ritrovar cento
G.B. e mille donne di viso giocondo;
B.B.7. ma chi vi possa dar questo mio dono,
G.B. nessuno al mondo, o pochi altri ci sono.

E.A. Ho notizia d'un'erba, e l'ho veduta
C.B. venendo, e so dove trovarne appresso,
E.A. che bollita con elera e con ruta
E.A. ad un fuoco di legna di cipresso,
E.A.7. e fra mano innocenti indi premuta,
C.C. manda un liquor, che, chi si bagna d'esso
G.B. tre volte il corpo, in tal modo l'indura,
E.A. che dal ferro e dal fuoco l'assicura. XXIX 13-15.

All'egemonia di G, più unica che rara, nell'ottava 14[37] risponde la dominante E.A. dell'ottava 15, parallelamente al cambio di tono, che da conativo-esortativo si fa più sottilmente conativo-narrativo (si noti che l'ottava 15 è sintatticamente indivisa, mentre la precedente ha scansione sintattica binaria).

L'andamento ritmico più omogeneo, sulla dominante giambica, è riservato da Ariosto ai contesti spiccatamente lirici, primo fra tutti il lamento dell'innamorato. Qui Sacripante utilizza smaccate citazioni da Petrarca sulla serie isoritmica A.B. conclusa da un modulo C.B.5.; gli scontri d'arsi si concentrano negli ultimi versi:

37. I vv. 14, 4 e 8 tollerano una scansione 'lirica' B.B.7. La scansione G.B. è forse da preferire per motivi eminentemente ermeneutici: i moduli B.B.7. in clausola conferirebbero un tono altezzoso e paludato al discorso di Isabella, mentre qui l'intento della fanciulla è certamente persuasivo. Si trattava di scegliere fra l'enfasi autoriflessiva dei moduli B.B.7. e la prestanza conativa dei moduli G.B. La stessa ambivalenza ritmica dei due versi è però sintomatica del contesto dialogico.

A.B.	– Pensier (dicea) che 'l cor m'aggiacci et ardi,
A.B.	e causi il duol che sempre il rode e lima,
A.B.	che debbo far, poi ch'io son giunto tardi,
A.B.	e ch'altri a côrre il frutto è andato prima?
A.B.	a pena avuto io n'ho parole e sguardi,
C.B.5.	et altri n'ha tutta la spoglia opima.
B.A.7.	Se non ne tocca a me frutto né fiore,
E.B.2.	perché affliger per lei mi vuo' più il core? I 41.

Ed ecco un'ottava per bocca di Isabella, che sta narrando le proprie disavventure. Il contesto è narrativo, ma i tratti lirico patetici sono evidenti nella prima quartina, con alternanza C.C. e A.B., e nel distico finale, dove l'isoritmia A.B. mi sembra indispensabile e connaturata al 'romanticismo' della figurazione:

C.C.	Come ch'io avessi sopra il legno e vesti
A.B.	lasciato e gioie e l'altre cose care,
C.C.	pur che la speme di Zerbin mi resti,
A.B.	contenta son che s'abbi il resto il mare.
D.B.	Non sono, ove scendemo, i liti pesti
A.B.	d'alcun sentier, né intorno albergo appare;
A.B.	ma solo il monte, al qual mai sempre fiede
A.B.	l'ombroso capo il vento, e 'l mare il piede. XIII 19.

La cortesia, e l'adozione di moduli dal ritmo sostenuto, è d'obbligo qualora si debba rifiutare un duello per motivi di forza maggiore, e non si voglia passare per codardi. La cautela di Aldigiero si mescola però all'energia colloquiale di una vivace sintassi subordinante e spezzata, a fenomeni di enfasi parlata (come il *non* sotto ictus al v. 5) e alla baldanza virile degli scontri d'arsi. Due rari moduli D.A.3.7. incorniciano l'ottava:

D.A.3.7.	– Farei (disse Aldigier) teco, o volessi
A.B.	menar la spada a cerco, o correr l'asta;
A.B.	ma un'altra impresa che, se qui tu stessi,
A.B.	veder potresti, questa in modo guasta,
B.A.3.	ch'a parlar teco, non che ci traessi
A.B.	a correr giostra, a pena tempo basta:
E.B.2.	seicento uomini al varco, o più, attendiamo,
D.A.3.7.	coi qua' d'oggi provarci obligo abbiamo. XXVI 5.

Si prenda, infine, un episodio drammatico: l'altissimo discorso di Drusilla allorché avvelena se stessa e Tanacro (XXXVII 70-74). Il trascolorare delle sfumature emotive comporta in tutte le ottave una netta suddivisione in distici. La sequenza ritmica supporta alcuni repentini cambi di marcia, ma la densità di ictus complessiva è piuttosto elevata. Una coppia isoritmica E.A., a cavallo fra distici, ospita la notazione di scena – che ci avverte che la voce è *terribile e incomposta* – e prelude alla prima violenta stoccata sintattica, su modulo D.B.:

C.B.	Lo spinge a dietro, e gli ne fa divieto,[38]	
E.A.2.	e par ch'arda negli occhi e ne la faccia;	
E.A.	e con voce terribile e incomposta	
D.B.	gli grida: «Traditor, da me ti scosta!	XXXVII 70, 5-8.

L'ottava successiva è tendenzialmente paratattica e assai variegata dal punto di vista ritmico, grazie alla presenza di un modulo E.D. al v. 4 (che sprizza odio trattenuto e contrasta fortemente con il precedente D.A.7., anche per l'isolamento sintattico), di uno pseudo-W al v. 5 (classificato C.C.3., ma con tre ictus consecutivi) e di un modulo G al v. 7. Gli elementi di ciascun distico contrastano fortemente tra loro, con la parziale eccezione dell'ultimo (per l'affinità fra G.B. e C.B., amplificata dalla rima baciata e dall'allitterazione *pene*: *pari* su ictus di 4ª – poi con *peccato*) che è più legato, rispetto ai precedenti, anche sintatticamente, per la consecutiva:

A.B.	Tu dunque avrai da me solazzo e gioia,	
D.B.	io lagrime da te, martìri e guai?	
D.A.7.	Io vo' per le mie man ch'ora tu muoia:	
E.D.	questo è stato venen, se tu nol sai.	
C.C.3.	Ben mi duol c'hai troppo onorato boia,	
A.B.	che troppo lieve e facil morte fai;	
G.B.	che mani e pene io non so sì nefande,	
C.B.	che fosson pari al tuo peccato grande.	XXXVII 71.

38. Si noti la rima imperfetta al mezzo *dietro*: *divieto*.

Riferimenti Bibliografici

Almansi 1976 = G.A., *Tattica del meraviglioso ariostesco*, in Cesare Segre (a cura di), *Ludovico Ariosto: lingua, stile e tradizione*, Atti del congresso organizzato dai comuni di Reggio Emilia e Ferrara, 12-16 ottobre 1974, Milano, Feltrinelli, pp. 175-93.

Bertinetto 1973 = P.M.B., *Ritmo e modelli ritmici. Analisi computazionale delle funzioni periodiche nella versificazione dantesca*, Torino, Rosenberg & Sellier.

Blasucci 1969 = L.B., *Studi su Dante e Ariosto*, Milano-Napoli, Ricciardi.

Cabani 1990a = M.C.C., *Fra omaggio e parodia: Petrarca e petrarchismo nel «Furioso»*, Pisa, Nistri-Lischi.

Cabani 1990b = M.C.C., *Costanti ariostesche: tecniche di ripresa e memoria interna nell'«Orlando Furioso»*, Pisa, Scuola Normale Superiore.

Dal Bianco 1997 = S.D.B., *L'endecasillabo di Ludovico Ariosto nell'«Orlando Furioso»*, Università degli Studi di Padova, Istituto di Filologia Neolatina, dottorato di ricerca in «Filologia romanza e italiana (retorica e poetica italiana e romanza)», IX ciclo, coordinatore e tutore P.V. Mengaldo.

De Robertis 1950 = G.D.R., *Lettura sintomatica del primo dell'«Orlando»*, «Paragone», 4, pp. 12-17.

Genette 1976 = G.G., *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi.

Hegel *Estetica* = G.W.F.H., *Estetica*, trad. it. di N. Merker e N. Vaccaro, Milano, Feltrinelli 1978.

Herczeg 1976 = G.H., *Stile indiretto libero nella lingua del «Furioso»*, in C. Segre (a cura di), *Ludovico Ariosto: lingua, stile e tradizione*, cit., pp. 207-30.

Limentani 1961 = A.L., *Struttura e storia dell'ottava rima*, «Lettere Italiane», XIII, 1, pp. 20-77.

Mortara Garavelli 1989 = B.M.G., *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani.

Praloran 1988 = M.P., *Forme dell'endecasillabo e dell'ottava nell'«Orlando Innamorato»*, in M.P.-M. Tizi, *Narrare in ottave: metrica e stile dell'Innamorato*, premessa di P.V. Mengaldo, Pisa, Nistri-Lischi, pp. 17-211.

Praloran 1999 = M.P., *I sommari iterativi*, in *Tempo e Azione nell'«Orlando Furioso»*, Firenze, Olschki, pp. 57-76.

Saccone 1974 = E.S., *Il soggetto del «Furioso» e altri saggi tra quattro e cinquecento*, Napoli, Liguori.

Sangirardi 1993 = G.S., *Boiardismo ariostesco. Presenza e trattamento dell'«Orlando Innamorato» nel «Furioso»*, Lucca, Pacini Fazzi.

Segre 1982 = Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, a cura di C. Segre, Milano, Mondadori.

ANDREA COMBONI

NOTIZIA DI TRE ODI ORAZIANE TRADOTTE IN SESTINA LIRICA A FINE CINQUECENTO

Nel corso del XVI secolo si registra, come è stato osservato di recente, una significativa varietà nei modi di impiego dell'artificiosissima forma metrica della sestina.[1] Anche dopo essere entrata «stabilmente nel repertorio metrico del petrarchismo cinquecentesco»,[2] la sestina continua, infatti, a manifestare quella duttilità stilistica e tematica che si era già rivelata negli ultimi tre decenni del Quattrocento, quando tale forma metrica aveva cominciato ad aprirsi alla trattazione di argomenti storico-politici, encomiastici, occasionali e religiosi, degradandosi talvolta alla funzione discorsiva dei capitoli in terza rima, e a essere impiegata, grazie all'iniziativa del Sannazaro, nella poesia pastorale.[3] Una novità cinquecentesca è costituita dalla sua presenza nelle tragedie in versi: in più di un caso, infatti, il Coro assume la forma metrica della sestina.[4] Esempi di impieghi parodici (e in dialetto) di questo metro, che confermano in modo eloquente la sua vasta fortuna, si registrano nel Veneto di secondo Cinquecento.[5]

Non è stato, invece, ancora debitamente segnalato, per quanto mi risulta, il curioso e inatteso caso dell'utilizzo della sestina quale metro per

1. Cfr. Comboni 1999.
2. De Rosa-Sangirardi 1996, 210.
3. Notizie sulle vicende quattro-cinquecentesche della sestina in Gorni 1993, 61-62 e Balduino 1995, 261-65.
4. Cfr. *Tragedia*, 249-52, 386-88, 836-37.
5. Cfr. Comboni 1999, 83.

tradurre alcune odi oraziane. L'iniziativa si deve a Giovanni Giorgini che nel 1595 pubblicò a Iesi, presso Pietro Farri,[6] *I Cinque Libri dell'Odi di Oratio Flacco. Detti in Canzoni, Sestine, Ballate, e Madrigali.*[7] Si trattava della prima traduzione completa delle *Odi* e degli *Epodi* realizzata impiegando i metri della tradizione poetica volgare.[8] Dell'autore di questa interessante operazione si hanno scarse notizie: nato a Iesi nel 1535, si addottorò in filosofia e giurisprudenza all'università di Macerata ed insegnò logica nello studio della sua città natale fino al 1606, anno della sua morte.[9] Il suo nome è legato in particolare alla composizione del *Mondo nuovo*, un poema epico «in ventiquattro canti per un totale di ben duemilasettecento ottave, uscito nel 1596 a Iesi»[10] avente per soggetto la scoperta e la conquista del nuovo continente americano.[11] L'anno successivo, sempre a Iesi, il Giorgini pubblicò un *Discorso sopra l'armi o insegne, nome e cognome del Cardinale Camillo Borghese.*[12] Il profilo che risulta da questi dati «è quello di una figura d'intellettuale di provincia, provvisto di buone lettere e non privo di ambizioni letterarie».[13]

Tornando alla traduzione oraziana del Giorgini e in particolare ai metri da lui impiegati, va sùbito segnalato come, contrariamente a quan-

6. Su questo tipografo cfr. DBI, s.v., 176-78.

7. Giorgini 1595. Si tratta di una stampa molto rara (con frequenti errori nella numerazione delle carte), presente in Italia, secondo i dati dell'edit16.iccu.sbn.it, solo in quattro biblioteche: Bologna, Biblioteca di Casa Carducci; Messina, Biblioteca regionale universitaria; Osimo, Biblioteca dell'Istituto Campana; Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana. Ho utilizzato il microfilm dell'esemplare conservato nella Biblioteca di Casa Carducci con la segnatura 4b.345.

8. Notizie sulla traduzione oraziana del Giorgini in: Paitoni 1767, 23-4; Argelati 1767, 93; Curcio 1913, 167-69; Santucci 1993, 58; EO, vol. I, 367. Un eccellente quadro sintetico della fortuna di Orazio in Italia dal XIII al XVII secolo si deve a F. Tateo, in EO, vol. III, 570-75 (a p. 573 un cenno al Giorgini).

9. Cfr. Mancini 1992, 151 (dove si segnala la non ricca bibliografia sul Giorgini).

10. Ibid.

11. Come osserva Mancini, «Il Giorgini fu in realtà non solo uno dei primi, ma anche uno dei più attenti a vedere e capire che il soggetto della scoperta e conquista del nuovo continente si prestava come soggetto epico; a riprodurre quindi di fatto tutte le principali caratteristiche, tematiche ideologiche e tipologiche, della nuova moda epica tra Cinque e Seicento. Il suo poema epico è il primo che tratti dell'argomento cento anni circa dopo gli eventi storici riferiti» (Mancini 1992, 150-51).

12. L'edit16.iccu.sbn.it segnala di questa stampa un unico esemplare nella Biblioteca padre Clemente Benedettucci di Recanati.

13. Mancini 1992, 151.

to dichiara il frontespizio, risultino utilizzate anche la forma del sonetto e quella, molto rara, della ottavina. Se dal punto di vista delle scelte metriche emerge, quindi, nonostante l'*hapax* della ottavina,[14] una significativa fedeltà ai metri presenti nei *Rerum vulgarium fragmenta* petrarcheschi, non altrettanto si può dire per quanto riguarda le occorrenze delle singole forme metriche. Nella traduzione del Giorgini sono presenti, infatti, 63 canzoni, 36 madrigali, 8 sonetti, 4 ballate, 3 sestine e 1 ottavina.[15]

È sulle tre occorrenze del metro della sestina che si rivolge, in questa sede, la nostra attenzione. Il Giorgini sceglie di cimentarsi nella ferrea

14. Sulla rara e poco nota forma della ottavina, si vedano Affò 1777, 263; Menichetti 1993, 582.

15. Non è questa la sede per un'analisi completa delle scelte metriche operate dal Giorgini nel tradurre *Odi* ed *Epodi*. Analisi che, a mio avviso, per più ragioni meriterebbe di venire condotta. Limitando il campo d'indagine alla canzone (il metro più usato dal letterato di Iesi) e ai quattro libri delle odi, andrà almeno segnalato come delle 14 canzoni presenti nel I libro ben 11 riproducano fedelmente schemi dei RVF (di sèguito si indica per ciascuna ode tradotta in canzone il modello metrico corrispondente): I 2: RVF 23; I 6: RVF 70; I 7: RVF 126; I 12: RVF 331; I 13: RVF 29; I 15: RVF 323; I 16 + 17: RVF 207; I 22: RVF 268; I 24: RVF 323; I 35: RVF 270, 325; I 37: RVF 53. Lo schema metrico con cui viene tradotta I 3 (aBC, bAC; CDEDfDFF) deriva da quello delle «canzoni degli occhi» (aBC, bAC; CDEeDfDFF), così come quello con cui si traduce I 28 (ABbC, BAaC; CDeDFF) deriva da RVF 270, 325 (ABbC, BAaC; CDEeDFF): in entrambi i casi viene sottratto alla sirma un verso, rispettivamente un settenario e un endecasillabo. L'ode I 1, infine, dopo una fronte ABC ABC (impiegata tre volte nei RVF [129, 323, 331]), presenta una sirma identica a quella di RVF 50. Negli altri tre libri il numero delle canzoni che replicano schemi petrarcheschi diminuisce vertiginosamente: solo tre odi del II libro vengono tradotte impiegando modelli dei RVF (II 1: RVF 119; II 13: RVF 105; II 20: RVF 206). L'interesse del Giorgini per la forma della canzone risulta evidente dal *Discorso circa le varie spetie o mutanze de versi italiani, e spetialmente delle canzoni* che si legge al termine delle versioni poetiche (Giorgini 1595, cc. L1r - L6v). In questo interessante testo, in cui si citano il Bembo e il Minturno, il Giorgini afferma che la canzone «riceve infinite mutationi, e sopra questa fermaremo il discorso, per esser più varia de tutte l'altre [forme metriche]. La canzone adunque da tre capi riceverà la varietà: o dal numero de versi, o dalla lor qualità, o dalle cadentie» (c. L1v). Il Giorgini confessa i debiti metrici contratti con i RVF: «Dico prima ch'ho quasi imitate tutte le mutanze del Petrarca, et in quanto alle cadenze, e quanto alla qualità de versi, e quanto al numero» (cc. L5v - L6r) ed elenca puntualmente le riprese operate, avvertendo come «tutte le altre [canzoni] sonno varie e sonno de mio capriccio, quale ciascuno può vedere» (c. L6r).

Nella trascrizione dei brani del *Discorso* del Giorgini come in quella delle successive sestine mi sono limitato a distinguere *u* da *v*, e a regolare segni diacritici e interpuntivi secondo l'uso moderno.

regola della *retrogradatio cruciata* per tradurre la IV e la IX ode del I libro e la I ode del IV libro dei *Carmina* oraziani. Dato il rigido e complicato congegno che caratterizza la sestina, non è arbitrario scorgere in tale scelta una ben precisa volontà di esibizione di virtuosismo metrico. Ma esaminiamo ora gli esiti di questo triplice e ambizioso *tour de force* traduttorio:

Ode I 4[16]

Solvitur acris hiems grata vice veris et Favoni,
trahuntque siccas machinae carinas,
ac neque iam stabulis gaudet pecus aut arator igni,
nec prata canis albicant pruinis.
5 Iam Cytherea choros ducit Venus imminente Luna,
iunctaeque Nymphis Gratiae decentes
alterno terram quatiunt pede, dum graves Cyclopum
Vulcanus ardens visit officinas.
Nunc decet aut viridi nitidum caput impedire myrto
10 aut flore terrae quem ferunt solutae;
nunc et in umbrosis Fauno decet immolare lucis,
seu poscat agna sive malit haedo.
Pallida Mors aequo pulsat pede pauperum tabernas
regumque turres. O beate Sesti,
15 vitae summa brevis spem nos vetat inchoare longam.
Iam te premet nox fabulaeque Manes
et domus exilis Plutonia; quo simul mearis,
nec regna vini sortiere talis,
nec tenerum Lycidan mirabere, quo calet iuventus
20 nunc omnis et mox virgines tepebunt.

La rigida stagion e il freddo cielo
Hor si fa molle, e intepidisce il giorno;
Zefiro torna, e con sua cara moglie,
La bella Flora, s'accompagna a i prati
E ne rimena a noi sereno tempo
Con grata siccità, tepido freddo. 5

Le navi molli dal piovoso freddo
Asciutte sonno homai dal caldo cielo,
Da terra al mar son tratte; e vol'il tempo
Ch'il gregge sia condotto al chiaro giorno.
Lascia il bifolco l'otio e la sua moglie, 10
Né da le brine più son bianchi i prati.

Femine e maschi insiem' vanno pei prati,
Ch'amor gl'ha riscaldat'al petto il freddo;
Le Gratie, ch'al gran Giove una sua moglie
Produsse, con le Ninfe al chiaro cielo 15
Saltan con piedi alterni; e notte e giorno
Si fanno le saette al caldo tempo.

Venut'è dunque il dolce e grato tempo
Di circondar col mirto e fior' de prati
Il profumato capo, e a mezzo giorno 20
Farne ghirlande, che pel grave freddo
Rimirar non potean il vago cielo,
Ridono intorno hor al marito e moglie.

Offeriamo devoti o a la sua moglie,
O a Fauno un agno, un hedo, hora ch'è tempo, 25
Né bisogna tardar, perché dal cielo
Morte discese, e per i verdi prati
Poveri occid'e apporta egual suo freddo
Per la sala di re di notte e giorno. 30

16. Per le odi oraziane ho seguito l'edizione Beck 1989 fondata sul testo stabilito per la «Bibliotheca Oxoniensis» da E.C. Wickham e H.W. Garrod (1912).

La stretta somma de la vita giorno
Longo sperar non vol, tosto tua moglie
Al corpo tuo vedrà pallido freddo,
Né i fabulosi dei daranti il tempo
Di ber il vino e rimirar ne i prati 35
Licida, ch'ad ogn'un serena il cielo.

Tra il caldo e 'l freddo ha fatto un grato tempo
Breve natura, e per ciò moglie e prati
Godiam, mentre ch'il giorno ci dà il cielo.[17]

Tutte le parole-rima impiegate dal Giorgini per tradurre l'ode I 4 (*cielo* [A], *giorno* [B], *moglie* [C], *prati* [D], *tempo* [E], *freddo* [F], delle quali solo D ha diretto riscontro nel testo oraziano: *prata*, al v. 4)[18] sono, come raccomandavano i cinquecenteschi trattati di metrica, dei sostantivi bisillabici;[19] tre di queste (*cielo*, *giorno*, *tempo*) sono, inoltre, di origine petrarchesca (rispettivamente, RVF 142 e 22); le parole-rima A, E, F sono legate da un rapporto di assonanza. Da segnalare l'infrazione alla regola della *retrogradatio cruciata* nella II stanza (ABCDEF FAEB*CD* DFCABE EDBFAC CEADFB BCFEDA).[20] Il congedo presenta lo schema (F)E(C)D(B)A, così che le parole-rima collocate in fine di verso ripetono, nello stesso ordine, le ultime tre parole-rima della sesta stanza.

Il Giorgini sottopone il testo originale (metricamente governato da un sistema distico quale il sistema archilocheo terzo, per un totale di venti versi) a un processo di amplificazione piuttosto insistito, legato in prima istanza alla scelta della forma sestina. Si osservi, ad esempio, come dal primo verso dell'ode oraziana venga ricavata l'intera prima stanza, in cui si descrive la fine dell'inverno e l'arrivo della primavera con il ricorso a più di una tessera petrarchesca («freddo cielo» al v. 1 da RVF 182, 5; «Zefiro torna [...] e ne rimena a noi sereno tempo» ai vv. 3 e 5 dal celebre *incipit* di RVF 310). Il Giorgini inserisce inoltre in questa descrizione il

17. Giorgini 1595, c. 8r-v, il componimento è preceduto dalla rubrica «Sestina prima a P. Sestio. Invitandolo a vita più allegra». Al v. 39 ho emendato la lezione *giorno, e ci da* in *giorno ci dà*.

18. Da segnalare la presenza di alcuni sintagmi-rima: «notte e giorno» (vv. 17, 30), «sua moglie» (vv. 11, 15, 25), «grato tempo» (vv. 19, 37).

19. Cfr., ad esempio, Ruscelli 1582, 132-33 e Minturno 1564, 236.

20. Sulle infrazioni alla *retrogradatio cruciata* nelle sestine quattro-cinquecentesche, cfr. Balduino 1995, 264 nota 102; Comboni 1996, 68-9; Comboni 1999, 76-77.

personaggio de «la bella Flora» (v. 4), «cara moglie» (v. 3) di Zefiro (e questo inserimento è legato all'impiego della parola-rima *moglie*,[21] che in ogni stanza diviene veicolo di aggiunte più o meno convincenti nei confronti del testo originale, cfr. vv. 11, 15, 24, 25, 32, 38). Per rendere il v. 2 («trahuntque siccas machinae carinas») si impiegano ben due endecasillabi e un settenario («Le navi molli dal piovoso freddo / asciutte sonno homai dal caldo cielo, / da terra al mar son tratte», vv. 7-9). Nella quarta stanza, dopo aver tradotto quasi alla lettera i vv. 9-10 («Nunc decet aut viridi nitidum caput impedire myrto / aut flore terrae quem ferunt solutae» con «Venut'è dunque il dolce e grato tempo / di circondar col mirto e fior' de prati / il profumato capo», vv. 19-21), il Giorgini prosegue insistendo sull'immagine delle ghirlande primaverili in maniera decisamente forzata (vv. 21-24). In certi casi nasce il sospetto che queste aggiunte e amplificazioni abbiano la loro origine in brani di commenti e glosse alle odi oraziane inseriti, per non dire interpolati, dal Giorgini nella sua traduzione (cfr., ad esempio, al v. 27 «Né bisogna tardar, perché...»). Tra i libri presenti sul tavolo da lavoro del letterato di Iesi ci sarà stato, com'è ovvio, più di un commento oraziano, ma in particolare non potrà essere mancata un'edizione de *L'opere d'Oratio poeta lirico comentate da Giovanni Fabrini da Fighine. In lingua vulgare Toscana, con ordine, che 'l Vulgare è Comento del Latino: & il Latino è Comento del Vulgare, ambedue le lingue dichiarandosi l'una con l'altra.* Si tratta di una fortunata traduzione letterale in prosa con commento di tutte le opere di Orazio (di cui si contano nel Cinquecento ben 5 edizioni a partire dalla *princeps* veneziana del 1566) dovuta all'erudito e retore toscano Giovanni Fabrini, traduttore e commentatore anche di Terenzio e di Cicerone.[22] Che il Giorgini abbia avuto tra i propri strumenti di lavoro la traduzione-commento del Fabrini è un'ipotesi molto probabile, a favore della quale si può esibire una prima serie di riscontri. Per quanto riguarda la traduzione dell'ode I

21. L'autorizzazione all'impiego della parola-rima *moglie* forse proviene dai vv. 21-2 dell'ode II 14 «Linquenda tellus et domus et placens / uxor».

22. Sul Fabrini (o Fabbrini), cfr. le voci di R. Zaccaria in DBI, vol. 43, pp. 660-64 e di L. Borsetto in EO, vol. III, pp. 215-16. La traduzione del Fabrini, come sintetizza la Borsetto, «è accompagnata, frammezzata e, per così dire, diluita da note e illustrazioni di ordine prettamente scolastico dove sono riversati a piene mani materiali di varia natura desunti dalle diverse 'sposizioni' latine e volgari del tempo» (p. 216).

4, il «farne ghirlande» del v. 22 può derivare dalla seguente glossa fabriniana «Per la qual cosa egli dice che ora è tempo di *fare de le ghirlande* di mortine, o di fiori»;[23] i vv. 13-14 «Femine e maschi insiem' vanno pei prati, / ch'amor gl'ha riscaldat'al petto il freddo», che molto liberamente traducono l'oraziano «Iam Cytherea choros ducit Venus imminente Luna» (v. 5), trovano una loro giustificazione nel commento del Fabrini al verso in questione: «e ben dice, che Venere guida i cori; perche al tempo de la primavera tutti gli animali di ciascuna spetie, e *i maschi, e le femine si ragunano per congiugnersi insieme*, e generare, e non solamente gli animali bruti, ma ancora gli huomini, e le donne, le quali in questo tempo si dilettano piu del solito de balli, e de giochi»;[24] l'espressione «hora ch'è tempo» del v. 26 è presente pure nella glossa ricordata a proposito del v. 22.

Ma nel tradurre il Giorgini opera anche delle sottrazioni. Il numero dei nomi e degli aggettivi mitologici, ad esempio, viene ridotto, e la sparizione di *Venus Cytherea* (v. 5), *Cyclopum* (v. 7), *Vulcanus* (v. 8), *Plutonia* (v. 17) viene solo parzialmente compensata dall'inserimento di *Flora* (v. 4) e *Giove* (v. 15). Da segnalare, inoltre, come il Giorgini abbia tralasciato di tradurre le ultime parole dell'ode oraziana relative al *tener Lycidas* dove veniva «volutamente sottolineata la successione temporale tra piacere omosessuale e amore eterosessuale (rimarcata anche dall'impiego delle metafore *calet / tepebunt*), che secondo la visione classica indicava il passaggio dall'adolescenza alla giovinezza».[25]

23. Fabrini 1573, c. 12v.

24. Fabrini 1573, c. 13r.

25. M. L. Angrisani Sanfilippo, *Licida*, in EO, vol. I, p. 772. Come osserva Santucci 1993, 57-58, riferendosi alle traduzioni secentesche: «Le traduzioni delle *Odi* costituiscono appannaggio esclusivo di letterati di matrice ecclesiastica che, sia in ottemperanza ai dettami suggeriti dall'abito talare sia nel giustificato timore di subire interventi censori, traducono le odi di Orazio contrarie ai buoni costumi ora tagliando, ora aggiungendo intere frasi, ora prendendosi clamorose libertà rispetto al testo fino a modificarlo e renderlo irriconoscibile. Parafrasi e moralizzazione, forme espressive legittimate dalla libera traduzione e contrapposte alla traduzione letterale, rappresentano un valido espediente per sfuggire, attraverso l'autocensura, ai rigidi controlli del Sant'Uffizio. Quando i rimaneggiamenti dei testi non garantiscono del tutto la conformità agli insegnamenti religiosi e l'adesione alla morale cristiana si ricorre alla soppressione *tout court* di interi passi sconvenienti o impudichi». Ma già il Giorgini nella sua traduzione aveva tralasciato gli epodi

La traduzione del Giorgini risulta un assemblaggio di elementi eterogenei: a una versione a tratti letterale si mescolano sintagmi e tessere petrarchesche,[26] espressioni ed immagini ricavate dalle glosse fabriniane o da altri commenti, aggiunte e amplificazioni di cui è responsabile il letterato di Iesi (come nel caso del congedo, in cui trova posto una formulazione del motivo ben oraziano del *carpe diem*[27] riassuntiva dell'intero componimento).

La seconda ode tradotta in sestina è uno dei componimenti oraziani più celebri, l'ode a Taliarco (I 9):

	Vides ut alta stet nive candidum	Bianca neve tu vedi a l'alto monte	
	Soracte, nec iam sustineant onus	Detto Soratte, e consecrat'al Sole,	
	silvae laborantes, geluque	O Taliarco mio, principe e duce	
	flumina constiterint acuto.	Di gran conviti, e l'affannate selve	
		Non ponno sostener il grave peso,	5
		Fermans'i fiumi homai in acuto giaccio.	
5	Dissolve frigus ligna super foco	Con legne riscaldar bisogn'il giaccio	
	large reponens atque benignius	Freddo, portate dal vestito monte	
	deprome quadrimum Sabina,	Di quercie antique secche e di gran peso;	
	o Thaliarche, merum diota:	L'antico vin, ch'a noi è quasi un sole,	10
		Nel vaso ber, ch'a le sabine selve	
		Con doi manichi fa di mastri il duce.	
	permitte divis cetera, qui simul	Ogni pensier a Dio superno e duce	
10	stravere ventos aequore fervido	Lascia del viver tuo tra il caldo e 'l giaccio,	
	deproeliantes, nec cupressi	Ch'il mar sbattuto e l'annegate selve	15
	nec veteres agitantur orni.	Salva e serena, e dentro a l'aspro monte	
		I venti chiude e lì dimostra il sole,	
		Libera gl'orni da suo grave peso.	
	Quid sit futurum cras fuge quaerere et,	Di sapere il futuro è un duro peso,	
	quem Fors dierum cumque dabit, lucro	Che sol Iddio rivel'a quel ch'è duce,	20
15	appone, nec dulces amores	Per ciò non lo cercar; e ciascun sole	
	sperne puer neque tu choreas,	A tuo guadagno apporta, e quel ch'il giaccio	

11 e 12, giustificando così questa omissione: «L'undecima e duodecima si lasciano per esser poco honeste» (Giorgini 1595, c. 101r).

26. Cfr. «chiaro giorno» (v. 10) da RVF 22, 13; «al caldo tempo» (v. 18) da RVF 141, 1; «a mezzo giorno» (v. 21) da RVF 54, 10; «verdi prati» (v. 28) da RVF 312, 7.

27. Tale formulazione, in particolare il v. 39, sembra memore del «rapiamus, amici, / occasionem de die» di *Epodi* XIII 3-4.

Scaccia d'amor non disprezzar: o al monte
Danzando vai o a le fronzute selve.

donec virenti canities abest
morosa. Nunc et campus et areae
lenesque sub noctem susurri
20 composita repetantur hora,

La bianchezza è lontan da le tue selve, 25
Che mai si satia sott'al grave peso;
Descendi homai de tuoi pensier il monte
Nel Martio Campo a giochi allegro e duce,
E a sordinar con la tua diva, al giaccio
Di prima notte, oltramontato il sole. 30

nunc et latentis proditor intimo
gratus puellae risus ab angulo
pignusque dereptum lacertis
aut digito male pertinaci.

Ritorna, a l'imbrunir del primo sole,
A riveder quasi nascosta in selve
Dentr'al cantuccio, ricoperta al giaccio,
Dal ghigno conosciuta, e 'l dolce peso
Di tue braccia adimanda over quel monte 35
Ch'al dito mal accorto havei tu duce.

Pesante giaccio et aggiacciato peso;
E Amor, che nelle selve è amaro duce,
Il sol raffredda e scalda il freddo monte.[28]

Anche in questo caso le sei parole-rima (*monte* [A], *sole* [B], *duce* [C], *selve* [D], *peso* [E], *giaccio* [F], delle quali D, E, F hanno riscontro diretto nella prima strofa dell'ode: *silvae, onus, gelu*)[29] sono tutti sostantivi bisillabici; tre di esse sono di origine petrarchesca: *sole* e *selve* (RVF 22), *giaccio* (RVF 66); le parole-rima A e B sono legate da un rapporto di assonanza. Un'infrazione alla *retrogradatio cruciata* si registra nella sesta stanza (ABCDEF FAEBDC CFDABE ECBFAD DEACFB BDFE*AC*). Nel congedo le parole-rima si dispongono secondo lo schema (F)E(D)C(B')A.

Alle sei strofe alcaiche che compongono l'ode oraziana corrispondono simmetricamente, quanto a contenuto, le sei stanze della sestina (l'eccezione più evidente a questa corrispondenza è costituita dall'anticipo del vocativo «o Thaliarche» [v. 8] alla prima stanza). Dal punto di vista sintattico si registrano le seguenti semplificazioni: le tre interrogative indirette dipendenti da «Vides ut» (vv. 1-4) divengono nella prima stanza tre pro-

28. Giorgini 1595, cc. 6[ma 12]r - 13r; il componimento è preceduto dalla rubrica «Sestina Seconda a Thaliarco. Invitandolo a vita lieta». Al v. 28 ho emendato la lezione *campo, e giochi* in *Campo a giochi*; al v. 39 *raffreda* in *raffredda*.

29. Da segnalare la ripetizione del sintagma-rima «grave peso» (vv. 5, 18, 26).

posizioni principali coordinate e, con l'omissione da parte del traduttore della congiunzione «donec» (v. 17), viene spezzata la continuità tra quarta e quinta strofa dell'ode oraziana, nella quale la frase «donec virenti canities abest morosa» (vv. 17-8) costituiva, infatti, un *enjambement* strofico, che sottolineava efficacemente l'invito a vivere la stagione effimera della giovinezza nella sua attualità.

Anche questa traduzione si caratterizza, come la precedente, per un processo sistematico di aggiunte e amplificazioni, tra le quali si segnalano: «consecrat'al Sole»[30] (v. 2), «principe e duce / di gran conviti» (vv. 3-4), «portate dal vestito monte / di quercie antique secche e di gran peso» (vv. 8-9), «ch'a noi è quasi un sole» (v. 10), «fa di mastri il duce» (v. 12), «ch'il mar sbattuto e l'annegate selve / salva e serena, e dentro a l'aspro monte / i venti chiude e lì dimostra il sole» (vv. 15-7), «che sol Iddio rivel'a quel ch'è duce» (v. 20), «o al monte / danzando vai o a le fronzute selve» (vv. 23-4), «che mai si satia sott'al grave peso» (v. 26), «descendi homai de tuoi pensier il monte» (v. 27), «e a sordinar[31] con la tua diva al giaccio / di prima notte, oltramontato il sole» (vv. 29-30), «Ritorna a l'imbrunir del primo sole / a riveder quasi nascosta in selve» (vv. 31-2) e l'intero congedo, in cui, con un gioco di antitesi (v. 39), si loda la potenza d'amore.

Indizi di un uso da parte del Giorgini della traduzione-commento fabriniana sono rintracciabili in «principe e duce / di gran conviti» (vv. 3-4), vera e propria glossa al nome Taliarco, che sembra dipendere da «Taliarche: questo credo che sia un nome finto dal poeta, che significa *principe di conviti*, e di feste»,[32] così come nella resa di «diota» (v. 8) con «vaso» (v. 11), di «permitte divis cetera» (v. 9) con «Ogni pensier a Dio superno e duce / lascia del viver tuo», di «risus» (v. 22) con «ghigno» (v. 34), nel Fabrini, rispettivamente: «[dyota Sabina] col *vaso* a l'usanza

30. Questa aggiunta è un tipico esempio di interpolazione di un brano di commento: la notizia che nel monte Soratte «Apollo colebatur» si legge, ad esempio, negli scoli dello Pseudoacrone (*Pseudoacronis Scholia in Horatium*, in EO, vol. III, p. 792). Del resto, in *Eneide* XI 785, Apollo viene definito «sancti custos Soractis», cfr. M. Andreusi, *Soratte*, in EV, vol. IV, pp. 946-47.

31. Non ho trovato attestazioni del verbo *sordinare* che qui sembra valere «sussurrare, bisbigliare» (< *lenes susurri* di Orazio).

32. Fabrini 1573, c. 18v.

Sabina, che era un *vaso*, che haveva due manichi»;[33] «Permitte cetera] *lascia il pensiero* de l'altre cose [diuis] a gli Iddii»;[34] «il riso di costei inganna; perché *ghignando*, e non si vedendo, pare che ella sia in un luogo, dove non essendo, e tu guardandovi, ella *ghigna*, dandoti la baia».[35] Ma è in particolare nelle ultime due stanze che emergono tracce della versione-commento del Fabrini:

La bianchezza è lontan da le tue selve,
Che mai si satia sott'al grave peso;
Descendi homai de tuoi pensier il monte
Nel Martio Campo a giochi allegro e duce,
E a sordinar con la tua diva al giaccio
Di prima notte, oltramontato il sole;

Ritorna, a l'imbrunir del primo sole,
A riveder quasi nascosta in selve
Dentr'al *cantuccio*, ricoperta al giaccio,
Dal ghigno conosciuta, e 'l dolce peso
Di tue braccia adimanda over quel monte
Ch'al dito mal accorto havei tu duce.

c. 19v «sieno rivisitati da te [campus] il campo Martio, dove s'essercitano i giovani, per vedere se vi fusse cosa che ti piacesse [& areae] e le piazze, dove si fanno le ragunate [que] & [susurri] i bisbigliamenti [leves] piacevoli [sub nocte] in sul fare de la notte, cioè *torna a bisbigliare con la tua innamorata* in sul fare de la notte, [composita hora] a l'ora ordinata tra voi [nunc &] & ora [repetatur scilicet] *ritorna a vedere* [risus] il riso [gratus] grato [puellae] de la tua innamorata [latentis] che si nasconde, fingendo di non voler esser veduta [ab angulo intimo], cioè che si nasconde in qualche *canto* segreto, per non esser veduta, e ride quando ella vede passare il suo innamorato [proditor] che inganna, cioè il riso di costei inganna, perché ghignando, e non si vedendo, pare che ella sia in un luogo, dove non essendo e tu guardandovi, ella ghigna, dandoti la baia, e tu voltandoti in un'altro luogo col medesimo errore di nuovo ella ti uccella [que] e [repetatur scilicet] ritorna [pignus] per il pegno [direptum] tolto [lacertis] da le braccia [aut] o veramente [digito] dal dito [male pertinaci] che malamente l'ha saputo tenere, perché i giovani, quando sono da le loro innamorate, si

33. Id., c. 19r.
34. Ibid.
35. Fabrini 1573, c. 19v.

lasciano torre qualche puntale d'oro de le braccia, overo qualche anello di dito, per haver cagione di ritornare per esso l'altra sera, e far la pace con esse dicendo "dammi il mio anello, dammi il mio puntale, dammi la mia gioia"»[36]

Ed ecco ora la terza e ultima sestina che traduce la I ode del IV libro (metricamente governata da un sistema asclepiadeo quarto, per un totale di 40 versi):

Intermissa, Venus, diu
rursus bella moves? Parce precor, precor.
Non sum qualis eram bonae
sub regno Cinarae. Desine, dulcium
5 mater saeva Cupidinum,
circa lustra decem flectere mollibus
iam durum imperiis: abi
quo blandae iuvenum te revocant preces.
Tempestivius in domum
10 Pauli purpureis ales oloribus
commissabere Maximi,
si torrere iecur quaeris idoneum:
namque et nobilis et decens
et pro sollicitis non tacitus reis
15 et centum puer artium
late signa feret militiae tuae,
et, quandoque potentior
largi muneribus[37] riserit aemuli,
Albanos prope te lacus
20 ponet marmoream sub trabe citrea.[38]
Illic plurima naribus
duces tura, lyraeque et Berecyntiae
delectabere tibiae
mixtis carminibus non sine fistula;
25 illic bis pueri die
numen cum teneris virginibus tuum
laudantes pede candido

Vener, quel che lasciai, l'antico giogo
Tu mi riponi, e movi il duro cuore
Con dolci imperi; i miei addoppiati prieghi,
L'età senil non può mover te, madre
Crudel de dolci amor, né sott'al regno 5
Di Cinara ch'hebb'io ritornan gl'anni.

Deh vanne a ritrovar quei ch'han verd'anni:
Paulo, qual vedi Massimo, e 'l tuo giogo
Impon' et ivi posa il tuo gran regno!
Ed atto al tuo tormento havrai il suo cuore: 10
Virtù, bellezza ha seco e nobil madre,
Illustre ti farrà con dotti prieghi.

Se con i larghi don e dolci prieghi
A l'emulo farrai di più liet'anni,
Di marmor ti farrà, come sua madre, 15
Sotto trave de Cipro, fatto al giogo
Presso gl'albani laghi, e con gran cuore
Incensi e canti e suon darrà al tuo regno.

Doi volte il giorno i putti il tuo gran regno
Lodando, e porgeran donzelle i prieghi, 20
Col bianco piè tre volte e lieto cuore,
Come i Salii al principio di nov'anni,
O come tor' ch'ancor non senta il giogo,
Percotendo n'andran l'antica madre.

36. Ibid. In questa sestina, inoltre, si possono segnalare alcune riprese o riformulazioni di sintagmi petrarcheschi, quali: «alto monte» (v. 1) da RVF 129, 14 «alti monti»; «giaccio / freddo» (vv. 7-8) da RVF 59, 6 «freddo ghiaccio»; «oltramontato il sole» (v. 30) da RVF 22, 30 «dal tramontar del sole»; «Ritorna ... a riveder» (vv. 31-2) da RVF 332, 44 «torni a riveder»; «dolce peso» (v. 34) da RVF 205, 2.

37. Le edizioni oraziane cinquecentesche offrivano la lezione «largis muneribus».

38. In molte edizioni oraziane del XVI secolo era presente la lezione «sub trabe Cypria»; la lezione «sub trabe citrea» si può leggere in *Quinti Horatii*, 91.

in morem Salium ter quatient humum.
Me nec femina nec puer
30 iam nec spes animi credula mutui
nec certare iuvat mero
nec vincire novis tempora floribus.
Sed cur heu, Ligurine, cur
manat rara meas lacrima per genas?
35 Cur facunda parum decoro
inter verba cadit lingua silentio?
Nocturnis ego somniis
iam captum teneo, iam volucrem sequor
te per gramina Martii
40 campi, te per aquas, dure, volubiles.

Né putto, né donzella, o bella madre, 25
Né di suo mutuo amor speranza al regno
Tuo può condur, e a me imporre il tuo giogo;
Né contrastar col vin faranno i prieghi,
Né tempie incoronar, come a cald'anni,
Di novi fior più mi s'alletta il cuore. 30

Ahi, che per Ligorin piangi tu, cuore!
E temo a lui parlar, qual figlio a madre;
Io lo ritengo l'hore, i mesi e gl'anni
Mentr'è la notte, entro di sonno al regno,
Hor lo seguo veloce e porgo i prieghi 35
Al campo Martio over del Tebro al giogo.

Deporre il giogo tuo dal miser cuore
E dal regno cavar non ponno i prieghi,
Né gl'anni o la pietà di vera madre.[39]

Come nei due casi precedenti, viene scrupolosamente rispettato il bisillabismo delle parole-rima: *giogo* [A], *cuore* [B], *prieghi* [C], *madre* [D], *regno* [E], *anni* [F] (delle quali B, C, D, E hanno riscontro diretto nell'ode: *iecur*, al v. 12; *preces*, al v. 8; *mater*, al v. 5, *regno*, al v. 4).[40] Soltanto la parola-rima *anni* può vantare un precedente petrarchesco (RVF 30). Il congedo presenta lo schema: (A)B(E)C(F)D.

In questa terza versione in sestina il Giorgini, se da un lato conferma la sua sistematica tendenza alle aggiunte (cfr. v. 15 «come sua madre»; v. 22 «al principio di nov'anni»; v. 23 «o come tor' ch'ancor non senta il giogo» e, come al solito, tutto il congedo), dall'altro opera una serie di veri e propri tagli, omettendo di tradurre porzioni di versi o a volte perfino interi versi dell'ode oraziana (cfr. vv. 9-11, dei quali sopravvive solo il nome di Paolo Massimo; vv. 14-5; vv. 22-4, sinteticamente resi con «incensi e canti e suon darrà al tuo regno» [v. 18]).

La resa dei vv. 17-8 «et, quandoque potentior / largis muneribus riserit aemuli» con «Se con i larghi don e dolci prieghi / a l'emulo farrai di più liet'anni» (vv. 13-4) è una traduzione non tanto libera quanto piuttosto

39. Giorgini 1595, c. 78r-v; il componimento è preceduto dalla rubrica «Sestina prima [del libro quarto] a Venere. Dolendosi che homai vecchio sia tratto ad amare».

40. Da segnalare la presenza dei seguenti sintagmi-rima: «tuo giogo» (vv. 8, 27), «il tuo gran regno» (vv. 9, 19).

confusa ed imprecisa. Si può con cautela avanzare l'ipotesi che essa sia il risultato di una maldestra 'contaminazione' dei versi oraziani con un brano della relativa traduzione-commento del Fabrini: «[& potentior] e più potente [largis muneribus] de larghi doni [aemuli] del suo rivale [quandoque] alcuna volta [riserit.s.aemulum] si riderà del suo rivale vuole inferire che, se bene il suo rivale mandava doni ricchissimi a la sua amica, nondimeno egli il supererà e si riderà di lui. [Albanos] dice, che *se Venere gli farà favore ne le cose d'amore*, egli le farà un tempio nel monte Albano».[41]

Un rapido esame delle tre versioni in sestina del Giorgini rivela in esse un certo numero di impacci provocati principalmente dalla onerosa regola della *retrogradatio cruciata* (infranta peraltro in due casi) che costringe il loro autore a una serie di forzature, di ripetizioni, di aggiunte non sempre perspicue, di amplificazioni talvolta gratuite nella resa delle odi oraziane. In alcuni casi risulta oscuro lo stesso dettato (cfr. nella III sestina i vv. 13-4) o incerta e difficoltosa la costruzione sintattica (cfr. nella II sestina i vv. 27-9). Il tentativo di adibire la forma della sestina a metro per la traduzione si rivela dunque un'ambiziosa ed ardua operazione, che il letterato di Iesi porta sì a termine, ma con evidente fatica e con esiti complessivamente deludenti. Ma anche se si tratta di una scommessa più persa che vinta, ciò che conta e importa dal punto di vista storico-metrico è il fatto che un autore di provincia tardocinquecentesco quale il Giorgini possa aver scelto di impiegare la forma più difficile della nostra tradizione poetica per volgarizzare tre odi oraziane.

41. Fabrini 1573, c. 121r. Anche in questa terza sestina si può segnalare la ripresa o la riformulazione di sintagmi petrarcheschi: «antico giogo» (v. 1) da RVF 28, 62 e 270, 1 (con inversione); «duro cuore» (v. 2) da RVF 207, 4 e 265, 12; «tuo giogo» (vv. 8, 27) da RVF 355, 12; «Virtù, bellezza ha seco» (v. 11) da RVF 211, 9 «Vertute, Honor, Bellezza»; «di marmor ti farrà» (v. 15) da RVF 104, 8 «per far di marmo una persona viva»; «antica madre» (v. 24) da TM I 89 (in RVF 28, 73 «anticha madre» è l'Italia); «al tuo regno» (v. 18) da RVF 270, 91; «l'hore, i mesi e gl'anni» (v. 33) da TT 76 «l'ore e' giorni e gli anni e' mesi»; «miser cuore» (v. 37) da RVF 341, 5.

Riferimenti bibliografici

Affò 1777 = I.A., *Dizionario Precettivo, Critico, ed Istorico della Poesia Volgare*, In Parma, Presso Filippo Carmignani.

Argelati 1767 = F.A., *Biblioteca degli volgarizzatori, o sia notizia dall'opere volgarizzate d'autori, che scrissero in lingue morte prima del secolo XV*, Tomo terzo, In Milano, Per Federico Agnelli.

Balduino 1995 = A.B., *Appunti sul petrarchismo metrico nella lirica del Quattrocento e primo Cinquecento*, «Musica e storia», 3, pp. 227-78.

Beck 1989 = Quinto Orazio Flacco, *Carmina. Epodon liber*, a cura di M. Beck, Milano, Mursia.

Comboni 1996 = A.C., *Forme eterodosse di sestina nel Quattro e Cinquecento*, «Anticomoderno», 2, pp. 67-79.

Comboni 1999 = A.C., *Appunti sulla sestina in Italia nel XV e XVI secolo*, in *Métriques du Moyen Âge et de la Renaissance*, Textes édités et présentés par D. Billy, Postface de M. Dominicy, Paris, L'Harmattan, pp. 71-83.

Curcio 1913 = G.C., *Q. Orazio Flacco studiato in Italia dal secolo XIII al XVIII*, Catania, Francesco Battiato Editore.

DBI = *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1960 ss.

De Rosa-Sangirardi 1996 = F.DeR. - G. S., *Introduzione alla metrica italiana*, Milano, Sansoni Editore.

EO = *Enciclopedia Oraziana*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1996 ss.

EV = *Enciclopedia Virgiliana*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1984 ss.

Fabrini 1573 = *L'opere d'Oratio poeta lirico comentate da Giovanni Fabrini da Fighine. In lingua vulgare Toscana, con ordine, che 'l Vulgare è Comento del Latino: & il Latino è Comento del Vulgare, ambedue le lingue dichiarandosi l'una con l'altra. Di nuouo ricorretto in questa seconda editione*, In Venetia, Appresso Gio. Battista, Marchio Sessa, & fratelli, 1573 (la *princeps* è del 1566)

Giorgini 1595 = G.G., *I Cinque Libri dell'Odi di Oratio Flacco. Detti in Canzoni, Sestine, Ballate, e Madrigali Dal Sig. Gio. Giorgini da Iesi*, In Iesi, Appresso Pietro Farri.

Gorni 1993 = G.G., *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, il Mulino.

Mancini 1992 = A.N.M., *Ideologia e struttura nel «Mondo nuovo» di Giovanni Giorgini*, «Annali d'Italianistica», 10, pp. 150-78.

Menichetti 1993 = A.M., *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Editrice Antenore.

Minturno 1564 = A.M., *L'arte poetica*, Venezia, Per Gio. Andrea Valvassori (*colophon* del 1563).

Paitoni 1767 = J.M.P., *Biblioteca degli autori antichi greci, e latini volgarizzati*, Tomo terzo. O-R, In Venezia, Con licenza de' Superiori, e privilegio.

Quinti Horatii = *Quinti Horatii Flacci poemata, novis scholiis et argumentis ab Henr. Stephano illustrata...*, s.n.t., 1588.

Ruscelli 1582 = G.R., *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana*, In Venetia, Appresso Gio. Battista Sessa & Fratelli (la *princeps* è del 1559).

Santucci 1993 = C.S., *Traduzioni italiane tra Cinquecento e Settecento*, in *Postera crescam laude. Orazio nell'età moderna*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato - Libreria dello Stato.

Tragedia = *Teatro del Cinquecento*, tomo I, *La tragedia*, a cura di R. Cremante, Milano-Napoli, Ricciardi, 1988.

RODOLFO ZUCCO

IL SONETTO ANACREONTICO
(ED ALTRE SPERIMENTAZIONI SETTECENTESCHE SUL SONETTO)

1. Per l'attitudine sperimentale con cui i verseggiatori italiani del Settecento trattano i metri ricevuti dalla tradizione (primo fra tutti il sonetto) Gronda 1978, XXIIn. propone un'interessante ipotesi di ricerca:

> Non è senza interesse il fatto che rispetto agli schemi usuali di distribuzione delle rime nelle quartine (incrociate ABBA ABBA e alternate ABAB ABAB) e nelle terzine (alternate CDC DCD, replicate CDE CDE, invertite CDE EDC), in un campionario relativamente piccolo come quello considerato qui, siano assai frequenti le varianti. Esse sono dovute a contaminazione delle due forme o ad altre asimmetrie nelle quartine (ABBA BABA, ABBA BAAB, ABAB BABA) e a combinazioni diverse nelle terzine (CDE CED, CDE ECD, CDC EDE): segno che l'estro metrico o il gusto della variazione di questi poeti si esercitava, seppur marginalmente, anche su una forma canonica come il sonetto. Lo Zappi, per esempio, presenta su cinque sonetti quattro forme diverse di distribuzione di rime.

Si aggiunga, come ulteriore esempio, il caso di Giuliano Cassiani. L'edizione citata in bibliografia contiene 50 sonetti. In essi si alternano quattro schemi[1] per le quartine (ABBA, ABBA: 28 occorrenze; ABAB, ABAB: 17; ABBA, BAAB: 4; ABAB, BABA: 1) e otto per le terzine: in ordine di frequenza CDE, CDE: 19; CDE, DCE: 7; CDE, CED: 6;

1. Per la rappresentazione degli schemi le consuete convenzioni metricologiche vanno integrate con le seguenti precisazioni:
– nei testi omometrici non di endecasillabi e settenari la misura indicata in pedice al primo verso si intende estesa a tutti i versi dello schema;
– la lettera «p» indica il verso piano non rimato.

CDE, EDC: 5; CDE, ECD: 4; CDC, EDE: 4; CDC, DCD (unico su due rime): 3; CDE DEC: 2. Gli schemi che Cassiani ottiene dalla possibili combinazioni sono 19, il più frequente (14 occorrenze) è ABBA, ABBA; CDE, CDE, sei schemi sono tentati una sola volta, fra i quali – particolarmente ricercato – ABBA, BAAB; CDE EDC (p. 24). Altri sonettisti attivi in questo campo sono Basilio Giannelli (ABAB, BAAB; CDE, ECD, p. 348; ABBA, BABA; CDE, DCE, p. 348), Crescimbeni (ABBA, BAAB; CDC, DCD, p. 48, ABAB, BABA; CDE, DCE, p. 49), Bondi (ABAB, ABBA; CDC, EDE, vol. I, p. 59, ABAB, BAAB; CDC, EDE, vol. I, p. 104, ABBA, ABAB; CDC, EDE vol. I, p. 41), Pagnini traduttore di Anacreonte (ode XLV: ABAB, ABAB; CCD, DEE): genericamente, andrà notata la cautela nel ricorrere ad uno schema anomalo per entrambe le parti del sonetto.

La stessa attitudine sperimentale si applica ai rapporti tra metro e sintassi. Giovanna Gronda antologizza (p. 33) un sonetto della Maratti Zappi in cui un periodo sintattico si conclude con il v. 9; più audacemente, nel sonetto X la Maratti Zappi colloca un *enjambement* verbo / oggetto tra i vv. 8-9: «Ma il Ciel s'oscura, e in un confonde, e mesce // Lampi, e saette». Ma gli esempi potrebbero moltiplicarsi in questa area di ricerca – si potrebbe dire – prefoscoliana: certo più abbondantemente per i casi di continuità sintattica tra le due quartine e tra le terzine che per l'*enjambement* tra seconda quartina e terzine, ma anche con episodi come quello del sonetto *Per l'Assunzione di Maria Vergine* del Ghedini (p. 19), dove il discorso elude le pause del metro tra quartine e terzine e tra le terzine, unendosi a una virtuosistica scelta di una serie di rime consonantiche:

> Una Donna! una Donna alate squadre
> Portano verso il Cielo in bianca benda,
> In aurea, e bianca gonna, qual per l'adre
> Notti vapor, dietro a cui Cintia splenda.
> Ah fian gli astri cortesi! e 'l sommo Padre
> Con Vergini, e Profeti incontro scenda,
> E tu, Michel, dinanzi alla gran Madre
> Schiudi le Porte, e umilia la tremenda
> Asta, che già fuor d'Aquilone e d'Austro
> Cacciò il superbo, ond'ei colla ria scaltra

Lingua, e la Donna dell'antico Claustro
    Poi vinse. Oh qual rest'ora! Oh qual per l'irto
Crine le man si pon, mirando un'altra
Donna entrar nell'Empiro, e Corpo, e Spirto.

In una rassegna anche breve delle linee dello sperimentalismo settecentesco sul sonetto può trovar posto un caso di stravolgimento di questa forma operato da Francesco Gritti per la favola *El Lovo e la Cicogna*. Si tratta di un para-sonetto caudato formato da tre quartine a rima alternata con cambio di rime, due terzine su tre rime tronche, *coda* di quattro versi (si noti la presenza di un novenario al v. 21) con un verso irrelato e distico conclusivo con rima tronca (schema: ABAB, CDCD, EFEF; G'H'G' I'H'I', i'p_9L'L'):

Un Lovo, zentilomo del paese,
Tornando da le nozze de do Gati,
Dove, per comparir grato e cortese,
L'aveva divorà piatanze e piati,
5 Gaveva ancora un osso ficà in gola,
E nol podeva proprio liberarse;
Oe... ghe andava mancando la parola,
E za el gera là là per sofegarse.
Ghe mete el beco drento in pressa alora
10 Una Cigogna, che là gera in ziro,
La branca l'osso, la ghel tira fora;
E 'l Lovo: *Oh, oh! no moro più, respiro.*
La Cigogna se aspetta un regalon...
Gnanca el la varda. Ela ghe dise a pian:
15 *Me donela qualcossa, za – paron?*
E lu: *Credo, comare, che scherzé:*
V'ho lassà tirar fora el colo san,
E volé che ve paga? Ingrata! andé.
20   Done, za me intendé,
    Gh'è el Lovo anca fra nu. Felici
    Se in premio de la vostra carità
    Tuto el mal ch'el pol farve nol vel fa.

Ma dello sperimentalismo sul sonetto interessa in questa sede l'utilizzo dei versi brevi, per l'attrazione assimilativa di uno dei generi metrici

dominanti il secolo, la canzonetta. Non è, questo, il solo fenomeno in cui si manifesta la tentazione di adeguamento del sonetto endecasillabico al gusto del secolo per il cantabile. Il vol. IV delle *Rime degli Arcadi* ospita due sonetti di Ferdinando Passerini da Spello[2] – *Da te, mio Bene, ahi c'ho fuggito invano* (p. 303) e *Vivea contento alla capanna mia* (p. 304) – definiti in nota «sonett*i* coll'intercalare d'invenzione propria dell'Autore», con una dichiarazione di paternità metrica non inconsueta nelle note che accompagnano i testi delle *Rime*. Il primo emistichio (quinario) del verso iniziale viene ripetuto dopo le due quartine; anche dopo ogni terzina si ripete il primo emistichio dei rispettivi versi iniziali:

Da te, mio Bene, ahi c'ho fuggito invano,
Credendo sciorre l'aspre mie catene;
Mai più da queste involto, e dalle pene,
Non spero omai la libertà, lontano
5 Da te, mio Bene.
Solo la bella tua candida mano
Può sciorre i lacci, ch'il mio pié sostiene:
E tienmi in vita anche una dolce spene
Di rimanere un dì libero, e sano
10 Da te, mio Bene.
Il mio desire appagherassi; e il giorno
(Se non m'inganno) è già presso a venire;
E rende l'aura anche più vaga intorno
Il mio desire.
15 A te ritorno, e l'aspro mio martire
Lascio, fuggendo l'African soggiorno;
E per viver felice, o per morire
A te ritorno.

Nel volume VII (p. 120) delle stesse *Rime degli Arcadi* presenta una costruzione simile un sonetto del ferrarese Giulio Cesare Grazini. L'emistichio iniziale della prima terzina viene ripetuto qui anche dopo la seconda; inoltre gli endecasillabi di questo sonetto sono «frottolati»: tutti,

2. Cfr. Calcaterra 1951, 172: «Anche Ferdinando Passerini da Spello, del quale piacquero assai in quel tempo alcuni sonetti per musica, per certo suo morbido sentimentalismo, meglio dei chiabreristi meccanici, parve rivelare un'intonazione trepida e sospirosa, più consona alla schietta poesia melica».

cioè, meno gli iniziali di strofa, riprendono sotto accento di 4ª la rima del verso che precede:

Io vo narrando alle sord'aure, a i venti
I miei tormenti, e il fiero aspro comando,
Che tiemmi in bando da' be' rai splendenti,
E le mie ardenti pene intorno errando
5 Io vo narrando.
E rimembrando i dì lieti, e ridenti,
Quando presenti avea i begli occhi, e quando
Languìa mirando (oh lieti giorni spenti!)
Co' miei lamenti il duol, ch'io soffro amando,
10 Io vo narrando.
Voi, che m'udite infra i silenzj cupi,
Foreste, e rupi, e fate eco a' miei pianti,
E a' sospir tanti, il mio dolor ridite
Voi, che m'udite.
15 Voi tutti uscite, irti cinghiali, e lupi,
D'antri, e dirupi, e per le selve erranti
Gli urli sonanti a mie querele unite
Voi, che m'udite.

Si possono apparentare a questi tentativi i due sonetti che aprono e chiudono la serie dei quaranta *Sonetti pastorali* di Luigi Fiacchi, che pur adottando la misura endecasillabica, alludono al sonetto di versi brevi rilevando rimicamente nello schema la presenza di quinari (in un caso, di un settenario). Data la posizione dei due testi nella serie, alla scelta andrà attribuito il valore di indicazione metrica di un genere poetico, il sonetto pastorale appunto. Nel sonetto di apertura lo schema prevede una rimalmezzo tra i versi esterni di ciascuna quartina, nello schema (a_5)BCB(a_5)C, (d_5)BCB(d_7)C; EFE, FEF. Lo schema è parzialmente modificato nel sonetto di congedo, dove una rimalmezzo collega non i versi esterni della seconda quartina, ma il verso conclusivo di questa con quello iniziale della seconda terzina: (a_5)BCC(a_5)B, BCC(d_5)B; EFE, (d_5)FEF.

2. Indice anch'esso di quel «gusto del piccolo, della scenetta e dell'idillio, del *Kleinkunstwerk* rococò» richiamato da Folena 1983, 264 a proposito

del contemporaneo affermarsi della cantata, il sonetto di versi brevi vive, a partire dalla fine del XVII secolo, una stagione di vera e perdurante fortuna: verso la fine del secolo successivo ancora scriveva sonettini d'occasione Iacopo Vittorelli (LXXIV e LXXXIV della sezione *Sonetti* dell'edizione laterziana), e all'inizio del XIX vi si esercitava il giovanissimo Leopardi. I precedenti del passaggio dei versi brevi a uno schema metrico riservato all'endecasillabo saranno costituiti, più che dagli esempi di sonetti minimi della poesia antica documentati da Antonio da Tempo e da Gidino da Sommacampagna, dall'impiego dell'*octosyllabe* nel sonetto francese nei due secoli precedenti[3] e da alcuni episodi cinque-secenteschi, a partire, naturalmente, da Gabriello Chiabrera. Questi non ha nel suo repertorio metrico sonetti di versi brevi.[4] Tuttavia, un incoraggiamento e un'autorizzazione ai primi poeti arcadi poteva venire dalla *Canzonetta amorosa* X (*Ad Ottavio Rinuccini. Dissuade l'Amore*) con schema $a_8b_8b_4c_8$, $a_8d_8d_4c_8$; $c_8e_4f_8e_8f_8$. Viene ricostituita così, nell'accordo / contrasto dei due brevi parisillabi, la dialettica versale endecasillabo / settenario della canzone; lo schema, pur non attestato dalla tradizione trecentesca (cfr. Pelosi 1990), presenta canonicamente una fronte di due piedi tetrastici, *concatenatio*, sirma priva di *combinatio* finale. La *Canzonetta morale* II, *Al Sig. Giovanni Soranzo* (*Che le grandezze umane non rendono l'uomo felice*) ha schema $a_8b_4c_8$, $a_8b_4c_8$; $c_8d_8e_8e_4d_8d_8$ (fronte di due piedi tristici, *concatenatio*, sirma con *combinatio* finale). Meno innovativa, ma da leggersi nella stessa strategia riduttiva della canzone, la *Canzone eroica* XXVIII (*Per Francesco Sforza Duca di Milano*) ha schema canonico ma versi solo settenari (abc, cba; acddcee).

L'innovazione costituita dal trasferimento di ottonari e quadrisillabi alla canzone avrà seguito nella canzonetta *Gloria non curata* di Francesco

3. Una scorsa ai due volumi dell'*Antologie poétique française. XVI^e^ siècle*, Paris, Garnier-Flammarion, 1965 fa registrare i nomi di E. Pasquier (vol. II, pp. 74-5) e A. de Cotel (vol. II, p. 330); nel *Trésor de la poésie baroque et précieuse*, presenté par A. Blanchard, Paris, Seghers, 1969 si leggono sonetti di *octosyllabes* di Malherbe (p. 53), Racan (p. 109), Saint-Pavin (p. 126), Molière (p. 195), Malleville (p. 208), Benserade (pp. 211 e 214), Corneille (p. 217), H. de Lager (218), Girard (p. 219). Morier 1975, 964 rileva che «au XVII^e^ siècle, le décasyllabe, l'heptasyllabe et surtout l'octosyllabe cher a Scarron coïncident avec le goût d'une poésie précieuse ou amoureuse du caprice».

4. Ma Gavazzeni 1978, 287, giudica il metro della XXXV delle *Vendemmie di Parnaso*, abbACDeCDeabbA, una «interessante scomposizione della compaginazione periodica del sonetto».

De Lemene, in dieci strofe con schema $a_4b_8c_8$, $c_4b_8a_8$; $a_4d_8d_8$. La canzone di soli settenari ha invece due esempi in Benedetto Menzini: nella canzone VI del libro III (*Signor, che in nobil core*), con metro abc, cba; adeeddff, e nella strofe-antistrofe della pindarica III dello stesso libro (*Del fiero marte*), abc, abc; cdeedff (epodo abc, abc; dd). Non ho altri esempi di ottava rima di ottonari che il testo di Niccolò Forteguerri accolto nel vol. II delle *Rime degli Arcadi* (p. 329). Per la ballata, nella sua contaminazione con una strofa tetrastica geminata, si veda la compaginazione metrica della canzonetta *Tra lu pettu nun c'à cori* del Meli[5] (ma si ricordi che Chiabrera ha – tra diverse ballate canoniche – una ballata con ripresa $x_8$yyx e sette stanze $a_8$bbax: *Vendemmie di Parnaso*, III).

Sull'introduzione nella pratica versificatoria del sonetto di ottonari ci informa Crescimbeni 1730-31 (prima edizione 1698). Dopo un breve ragguaglio sul sonetto di endecasillabi e settenari e di altri versi brevi,[6] il Crescimbeni viene all'argomento che qui interessa:

Una maniera di versi tutti ottosillabi che tra gli Antichi non apparisce trovarsi, fu l'anno 1694 messa in uso con titolo di *Sonetto Pastorale* nell'Adunanza de' Pastori Arcadi dal Co. Carlo Errico Sanmartino, Cavaliere ornato al pari di gentilezza e di erudizione, il quale fu seguitato da parecchi de' felicissimi ingegni che compongono una sì nobile Conversazione; e perché, per vero dire, l'invenzione è assai vaga, e piacque molto alla Corte di Roma, per maggiormente soddisfare al lettore, ne porremo qui due, l'uno dell'istesso Conte di Sanmartino, detto tra i mentovati Pastori Lucanio Cinureo, che è il seguente:

Scorre al pié di balze ombrose
Un bel rio di puro argento,
Che serpendo a passo lento

5. A un tetrastico iniziale con schema $x_8$yyz' seguono quattro tetrastici geminati con schema $a_8b_8(b_4)a_8z_8$', $c_8d_8(d_4)c_8z_8$' (fa eccezione la seconda parte della prima strofa, in cui la terminazione del secondo verso non è ripresa al mezzo dal terzo), sempre seguiti dal tetrastico iniziale ritornellante. Considerato il quale come ripresa, nel tetrastico $a_8b_8(b_4)a_8z_8$' si possono vedere le due mutazioni (si noti la sequenza rimica) e la volta.

6. Il Crescimbeni ricorda un sonetto di settenari di Pantaleone da Rossano e i sonetti di versi brevi citati da Antonio da Tempo, e segnala un sonetto di ottonari del riminese Giovanni Bruno pubblicato in una raccolta del 1506, poi anche nella antologia del Gobbi (*Scelta di sonetti e canzoni de' più eccellenti rimatori d'ogni secolo. Quarta edizione*, Venezia, presso Lorenzo Baseggio, 1739, vol. I, p. 205. Il sonetto, *Chi d'amor troppo si fida*, ha schema $a_8$bba, abba; cde, dce). Lo stesso sonetto indica come precedente del *sonetto anacreontico* Affò 1993, 321.

Cangia l'onde in gigli e in rose.
  Qui su l'erbe rugiadose
Par che stanco dorma il vento
E che il rio fugga il tormento
De le vie dure, e sassose.
  In sì dolci ombre secrete
Io sol chieggio a l'aura a l'onde
Un momento di quiete.
  Ma il ruscel su l'erme sponde
Mostra a pié d'un fresco Abete
Lei, che dorme, e non risponde.

L'altro d'Agnolo Antonio Somai detto tra' Pastori d'Arcadia Ila Orestasio, che è del seguente tenore:

  Or che Clori sulla sponda
Di quel Rio dolce riposa
Colla fronte mezzo ascosa
Tra la sparsa chioma bionda,
  Tace il vento, e tace l'onda,
Tace il bosco, e l'aura posa;
E 'l mio gregge più non osa
Pascer'erbe, o morder fronda.
  Tutto è in pace, e senza affanno:
Solo il misero mio core,
E i pensier pace non hanno:
  Che tra 'l verde amico orrore,
Per maggior mia pena, e danno,
Clori dorme, e veglia Amore.

Ad immitazione de' quali il P. Antonio Tommasi Cherico Regolare della Madre di Dio, detto tra gl'istessi Arcadi Vallesio Gareatico, gentil Poeta Toscano, l'anno 1697 ne diede alle stampe in Lucca un Volumetto con titolo di *Sonetti Anacreontici,* per l'ingresso alla Religione della nobil Damigella Laura Controni, la vaghezza de' quali, veramente singolare, vie più si rende maravigliosa per la stravaganza dell'argomento.

Un anno dunque – il 1694 – e un artefice – Carlo Errico Sanmartino – vengono ricordati ad indicare la nascita di un genere metrico che in seguito potrà vantare l'impiego da parte di poeti di ben altro valore. Andrà però intanto corretta l'affermazione del Carducci 1886, 32

secondo la quale tale metro «nacque nel proprio seno dell'Arcadia per opera del Rolli e fu verso il '30 messo di moda dal padre Antonio Tommasi»: Paolo Rolli ha già alle spalle una breve tradizione, non solo nelle declamazioni arcadiche, ma anche nella stampa e ristampa dei sonetti del Tommasi.[7] Il Carducci ha ragione però quando sostiene che venne dal Tommasi l'impulso alla scrittura di sonetti di ottonari. Al nome di questo il sonetto anacreontico resta legato per tutto il secolo: gruppi di sonettini sono presenti, dopo la pubblicazione in volume citata dal Crescimbeni (che chi scrive non ha potuto rintracciare), nelle *Rime scelte di poeti illustri de' nostri tempi* (1709) e nel vol. VI delle *Rime degli Arcadi* (1717). Le *Poesie* del Tommasi stampate a Lucca nel 1735 (il volume è presente nella Biblioteca di Casa Carducci) ne raccolgono 109 (la numerazione dei testi va da I a CX, ma è assente il XC), divisi tra la sezione *Boscherecce* (I-LXXVI), i componimenti per nozze (LXXVII-XCIV) e quelli per monacazione (XCV-CX). E un gruppo di sonettini si legge ancora nei *Lirici filosofici, amorosi, sacri e morali del Secolo XVIII* (1791) (nessuna delle raccolte parziali comprende sonetti assenti nel volume del 1735). Principale artefice della fortuna del metro, il Tommasi non estende la sperimentazione metrica fuori dal sonetto di ottonari con quartine a due rime alternate o abbracciate e terzine a due rime alternate o a tre rime replicate, variando gli schemi [6, 8, 13, 15] con introduzione di rime tronche negli schemi [18, 19] (il riferimento numerico tra parentesi quadre è alla tavola metrica della sez. 4).

Programmaticamente, il Tommasi non si discosta dal genere pastorale: le raccolte dei suoi sonetti sono sempre introdotte da un testo di aperta *recusatio* di temi più gravi, autorizzata dall'investitura poetica dello stesso dio Pan (leggo dalle *Rime degli Arcadi*, vol. VI):

Io cantar volea d'Eroi
Altamente i chiari pregi,
E portar nomi di Regi
Oltre a Calpe e a' lidi Eoi.

7. «Un frate lucchese, che si credeva poeta, e poeta originale, perché aveva fatto parecchi di questi così detti sonetti anacreontici, e si lagnava che il secolo badasse più all'erudizione e alla dottrina che non alla poesia, proprio come certi stracchi manzoniani di questi ultimi giorni»: è sempre il Carducci del saggio citato.

Ma 'l Dio Pan par che s'annoi,
Che Città superbe io fregi.
Oh, mi disse, oh perché spregi,
Pastorello, il gregge e i buoi?
Altri innalzi Achille e Ulisse.
Tu n'avresti odio e rampogna:
Sì tue cure 'l Ciel prescrisse.
Selve e armenti a te bisogna
Gir cantando. Ei così disse,
E mi dié la sua sampogna.[8]

Della pratica arcadica del sonetto di ottonari è testimonianza la presenza del metro nelle *Rime* dello stesso Crescimbeni. Il Custode Generale trova il metro adatto a un genere poetico di corrispondenza di larga fortuna tra «gl'illustrissimi ingegni d'Arcadia»: tra i *Brindisi ditirambici* della sezione IX sono così accolti un *Brindisi all'Ab. Angelo Antono Somai, detto Ila* ([13]) –

Mesci, o Ila, quel vermiglio
Delle Grotte sì famose;
E di pampini, e di rose
M'inghirlanda in fino al ciglio:
Ch'io do al Tonfano di piglio,
Per sfidar l'ore noiose;
E percosse poderose
Trarrò lor senza consiglio.
Del mattin crudo, e maligno
Vinto ho già l'empio furore,
In tuo nome, o illustre Cigno.
Il Meriggio esangue or muore.
Cedi, o Espero ferrigno,
Ancor tu d'Ila ad onore. –

cui segue la *Risposta d'Ila*, per le rime:

8. Tra i sonetti del Tommasi è il caso di ricordare, per le possibili suggestioni derivatene al Parini, il seguente (*Rime degli Arcadi*, vol. VI): «Tortorella vedovella, / Che da' verdi onesti rami / Del mio Lauro ognor mi chiami / Dolcemente in tua favella: // Dimmi, cara Tortorella, / Quai d'amor dolci legami / Porti al cor, che mai non brami / Di lasciar Pianta sì bella? // L'aure, dici, e l'acque il fanno, / Come qui l'empio Cupido / Sempre scorno ebbe, ed affanno. // Onde in loco a noi sì fido, / Vinto alfin quel rio Tiranno, / Castità m'ha fatto il nido».

Prendi ancor per mio consiglio
L'auree stille generose
Di quel vin, ch'è dell'annose
Viti mie sincero figlio.
Spesso a un tal liquor m'appiglio,
Che le gote orna di rose:
Ier Florimbo a ber se 'l pose,
E 'l pallor rese vermiglio.
Sa fugar l'umor maligno:
Sa destar tutto il valore:
Sa far molle anco il macigno.
Ma d'Apollo il sacro umore
Sol tu bevi, o nobil Cigno,
Con cui domi i giorni, e l'ore.

Anche al *Brindisi all'Ab. Alessandro Galanti detto Gantila* ([20]) segue la risposta per le rime (*Mentre io dianzi in quest'erbette*). Chiude la breve serie un *Brindisi per la Principessa di Valmontone* (*Oh qual mai beltà divina* [13]).

Della fortuna del sonetto anacreontico (in grande prevalenza di ottonari, ma con sporadici tentativi con altri versi) può render conto la presenza diffusa nei volumi delle *Rime degli Arcadi*. Nell'ordine. Volume I: A. Somai (il sonetto già citato dal Crescimbeni, schema [13]). Volume II: F. Tartarini, ([13]) e G. Sabbatini, ([13]). Volume III: G. Passerini da Spello, ([6]); A. Pegolotti, ([13] e [6]). Francesco Maria de' Conti di Campello ha un raro sonetto di quinari ([2]), «estemporaneo, trovandosi alla caccia dello specchietto con alcuni Pastori d'Arcadia»[9] e – raro anch'esso – uno di settenari, ([4]), «estemporaneo nel sentire il canto d'un Rusignuolo in un giardino con alcune Pastorelle Arcadi».[10] Volume IV: G.C. Crocchiante ([13]). Volume V: C. Severoli, ([6]). Volume VI: A. Borghi ([13]); G. Francesco Bulgarini ([6]); L. Zanotti, ([13]). Volume

9. «O lodoletta / Voli all'immago / Del sol, che vago / T'invita, e alletta. // Ve', semplicetta: / V' il desir vago / Pensi far pago, / Morte t'aspetta. // Ma egual follia / Ben' io m'avviso / Ch'ha l'alma mia. // A un vago viso / Il core invia, / E resta ucciso».

10. «Sai, Flora, che desia / Quel Usignuol, che canta? / Ei chiama a quella pianta / Sua dolce compagnia. // Ridi! Ti par, che sia / Meraviglia cotanta! / Tener tutto si vanta / Amore in sua balia. // Lo sa il mio cor, ch'ogn'ora / Piange... e pur ridi! Oh un giorno / Se Amor te vince ancora! // Veggendoti d'intorno / Piangendo ir mesta allora, / Io riderò a tuo scorno». Per la pratica dell'improvvisazione di versi nel Settecento cfr. Gentili 1979.

VII: Fulvio Briganti Colonna, ([6]). Volume VIII: Carlo Emanuello d'Este ([13]). Volume X: Carlo Valenti Gonzaga ([6]). Il vol. X delle *Rime degli Arcadi* esce nel 1747; i successivi – con l'eccezione della *Rondinella garruletta* già in *Alcune poesie di Ripano Eupilino* (1752), poi nel vol. XIII (1780) – non contengono sonetti di versi brevi: indizio dell'esaurirsi verso la metà del secolo della fortuna del metro.

Una scelta di sonetti di versi brevi è anche nei *Lirici amorosi, filosofici, sacri e morali del Secolo XVIII*, con apporti di G.V. Vannetti ([17]), Q. Rossi ([16]), I. Buffa ([6]), G. Tagliazucchi ([6] e [13]). Singolare il tema religioso di due sonettini di quest'ultimo, soprattutto del secondo, il primo rientrando nella convenzione del sonettino «per nascita».[11] A p. 225 della raccolta si legge un «gentilissimo sonetto» di quinari ([2]) di Jacopo Bassani, già citato e riportato da Crescimbeni 1730-31, 167, che (non ricordando forse quello del Campello) ne segnala l'unicità del metro. La particolarità del testo è data, oltre che dalla rarità del verso, dal tema eroico: *Sciolta Corfù dalle armi ottomane* è il titolo del sonetto nelle *Poesie latine e volgari* del Bassani, p. 74.[12]

Al genere pastorale appartengono anche tre dei quattro sonetti di ottonari di Paolo Rolli, inclusi nelle *Liriche* curate da Calcaterra nella sezione *Sonetti* insieme a quelli endecasillabici (XVII-XIX e XXXII, con schemi rispettivamente [14, 6, 13, 13]). Il XIX, *Per Egeria*, mette in scena un dialogo tra Eulibio e un Pastorello. In nota Calcaterra commenta

11. «Bel Bambin, chi te non vede, / No, non sa che sia beltate; / A tue chiome crespe aurate / L'oro e il sol suo pregio cede. // Nel tuo cuor, come in sua sede / Stassi amor, pace, umiltate; / E le luci alme beate / Fan del ciel sicura fede. // Quante volte ti rimira / L'alma piena di vaghezza, / Tante volte arde e sospira, // Tante manca per dolcezza. / Bel Bambin, chi te non mira, / No non sa che sia bellezza»; «Vede ahimè la Madre anch'ella / Il Figliuol che langue e pena, / E il dolor sì la flagella, / Che a morir quasi la mena. // Non color, non ha favella / L'alma pria bocca serena: / Né a chi mira, ah più par quella, / Che fu sì di grazia piena. // Fra le donne alme leggiadre / Fu qual è tra' fior' il giglio; / Ora svien tra l'empie squadre. // Ah chi molle non ha il ciglio / In veder languir la Madre, / E trafitto in croce il Figlio?».

12. «Gentil Vinegia, / Degna d'impero / Dovunque il vero / Valor si pregia, // Tua virtù egregia / Del trace fiero / L'ardir primero / Già frange e spregia. // Corcira il dica, / Dov'or fa nido / Tua gloria antica; // E in ogni lido / L'oste nemica / Ne tema il grido».

Di versi di misura inferiore al quinario, si può citare il sonetto di quadrisillabi tronchi del Tanzi riportato da Menichetti 1993, 440, che trascrivo: «Nessun ha / Di me più / Fedeltà, / Servitù. // Tu 'l sai, ma... / M'ami tu?, / M'hai pietà? / Via di' su. // Cruda sei, / Già lo so; / Ma pur di'. // Forse i dei / Del tuo no / Faran sì».

con un secco «Arcadia logora», ma il sonetto non deve esser dispiaciuto a Leopardi: unico testo accolto nella *Crestomazia* dalle rime del tudertino, chiude la sezione «Prima metà del secolo decimottavo», con il titolo «di risonanza soggettiva» (Savoca 1968, XXI) *Dialogo di un pastore e un fanciullo*. Nella rapida struttura dialogica (esplicitata nella lettura leopardiana dalla composizione tipografica) è quasi l'aria di una cantata a due voci:

E. Sai tu dirmi, o fanciullino,
in qual pasco gita sia
la vezzosa Egeria mia,
ch'io pur cerco dal mattino?
P. Il suo gregge è qui vicino,
ma poc'anzi a quella via
gir l'ho vista: e la seguia
quel suo candido agnellino.
E. Non v'er'altri che l'agnello?
P. Sopraggiunsela un pastore.
E. Ahi! fu Silvio. P. Appunto quello.
Ma ti cangi di colore!
E. Te felice, o Pastorello,
che non sai che cosa è amore.

Il sonetto XXXII – afferma in nota Calcaterra – «fu composto per il neonato di casa Seymour» ed inaugura così, insieme con il sonetto XVIII (*Per il figlio di Faustina Maratti Zappi*), l'uso del sonettino «per nascita»: avvenimento alla cui celebrazione la minutezza del metro doveva sembrare – mimeticamente – quanto mai appropriata.[13] Altri sonetti non endecasillabici si leggono nella raccolta di epigrammi di soggetto inglese *Marziale in Albion*, pubblicata postuma nel 1776. L'epigramma IX è un sonetto di ottonari nello schema [26], con l'adozione del verso tronco a

13. Lo schema retorico prevede un accenno alle qualità dei genitori, l'augurio al neonato, generiche riflessioni sul vivere, o accenni autobiografici: «Scelto a splendidi natali / d'alto sangue e d'aureo letto, / posto hai piè, bel pargoletto, / nella valle de' mortali: / vedrai pur che in pregi tali / che le dàn men fiero aspetto, / quel ch'è in lei piacer perfetto / è minor porzion di mali. / Ma ne' primi giorni tuoi / la materna grazia splenda; / nel paterno esempio poi / scorgerai com'uom si renda / nel sentiero degli eroi / superior a ogni vicenda».

marcarne il carattere satirico.[14] Qui i rientri segnalano la partitura strofica del testo: l'epigramma XXXV presenta invece tutti i versi allineati; nondimento sarà riconoscibile nei quattordici ottonari una ripartizione strofica in tre quartine e distico finale, dunque con adozione della forma del sonetto elisabettiano:

LAPO ancoraché attempato
ha buon sonno, ha buon vigore
ed in Camera o in Senato
può, se vuol, parlar tre ore.
È di lieto umor; ma quando
lo richiedo: – Come stai? –
sospiroso di rimando
mi risponde: – Male assai. –
– Pur sei fresco, forte sei,
perché dunque ti lamenti?
– Ah! t'inganni: i mali miei
caro amico, tu non senti.
– Dormi o parla sempre mai:
nemmen tu gli sentirai.

L'epigramma LX appare come un sonetto di decasillabi di 3ª e 6ª con schema anomalo: cambio di rime nelle quartine e uso nelle terzine di due rime della prima quartina ([27]):

GUINOMALVIO di fetido dente
che parlar può in Senato dieci ore
senza dir né concluder niente,
è avanzato, perch'è parlatore.
Senza esempio però non è fatto
arricchir con impiego e pensione.
Se ne legge a pennello il ritratto
nell'età dell'infame Nerone.

14. «Già per altri ed or per sé / veste e acconciasi ogni dì, / ogni giorno esce in cuppé... / l'hai dipinta: basta, sì. // Oh! tu stai sul chi va lì, / musa mia, che importa a te? / È un costume. Ma pur qui / non restar, chè peggio v'è. // Sanno pur quel ch'ella fu. / E sfuggìanla tutte già / le matrone di virtù. // Perché ognuna or seco va? / Perché è ricca e non fa più / quel mestier che invidia fa».

Un Secundo Carina fu visto
deputato a predar l'Oriente
non per merito alcun di valore;
ma com'abile a far malacquisto,
perché aveva una ciarla eloquente
e per essere un uom senza onore.

Sonetti di ottonari non potevano mancare in quel campionario dei possibili metrici che sono le *Opere poetiche* di Carlo Innocenzo Frugoni. Il volume III ha una sezione di *Sonetti anacreontici*. Altri sonetti di versi brevi sono sparsi tra le *Poesie diverse* del vol. X; uno – *Fior, che ai rai del sol s'indora* – è nell'*Accademia Poetica di Carlo Innocenzo Frugoni*, che raccoglie un gruppo di testi anteriori al 1717. Sono omaggi di carattere celebrativo o galante (spesso sotto travestimento pastorale: *All'eminentissimo Cardinale Curzio Origo (...) inteso sotto nome di Auronte*), poesiole d'occasione (solenne e non: *Al Signor Marchese Pier Maria della Rosa, che dopo l'autunno seguitava tuttavia a dimorare nella sua villeggiatura di Collecchio*), e su temi confacenti alla minutezza del metro (*Sopra il bellissimo canarino di Crinatea, Per la venuta in Parma del Serenissimo Real Infante Don Carlo*), per molti dei quali è facile supporre un'origine improvvisatoria. Non ci sono sonetti per nascita, ma ve n'è uno *In morte di una fanciulla*, che nell'*incipit* («O di Madre eccelsa e bella / Graziosa Pargoletta, / Che spuntasti qual novella / Sul mattin fresca Rosetta») si fregia di una citazione oraziana (*Carm.* I, 26). Questi sonettini costituiscono un *corpus* numericamente inferiore solo a quello del Tommasi. Ne può essere rappresentativo quello intitolato *Decisione richiesta da Dori* (*Sonetti anacreontici* X):

O se in polvere odorosa
Dori, inalbi il bel crin nero;
O se il vuoi, Dori vezzosa,
Nel natìo color sincero,
Nel bel crine sempre ascosa
Tien sua rete Amor, che altero
D'una rete sì ingegnosa
Ogni cuor fa prigioniero.
Se richiesto tace e ride
Amor stesso, e se non anco
Ben sicuro non decide:

Resti pur sempre indeciso,
Se in crin nero, o ad arte bianco,
Più fatale è il tuo bel viso.

Tra gli schemi repertoriati si noti la presenza di due sonetti di tutti ottonari tronchi ([25]) e sdruccioli ([22]). L'attitudine sperimentale del Frugoni si manifesta anche in un sonetto di settenari ([3]), che accompagna la scelta anomala del verso (oltre a Frugoni, solo Campello, Balestrieri e Francesco Catelani traduttore di Anacreonte[15]) con il cambio di rime nelle quartine, cui segue uno schema non frequentissimo per le terzine. Il sonetto – un omaggio galante con consueto richiamo mitologico dedicato *All'incomparabile Delia, abitatrice e signora del Pantaro* – si legge a p. 16 del vol. X:

Delia, il gentil Pantaro,
Che tu presente onori,
È il bel soggiorno caro
Alle Grazie, e agli Amori.
Gnido abbandona, e viene
Qui l'alma Citerea;
Lascia la dotta Atene,
Qui vien l'emula Dea.
Rivali ancor qual pria
Qui contender le ascolto,
Qual più simìl ti sia.
Indecisa è la palma.
Se l'una hai tutta in volto
Tutta l'altra hai nell'alma.

Il più famoso sonetto di ottonari del Settecento è comunque opera di Giuseppe Parini: si tratta della già citata imitazione dell'Ode XII di Anacreonte (schema [21]):

Rondinella garruletta,
se non taci, un giorno affé
io vo' far sopra di te
un'asprissima vendetta.

15. Ode XII, schema abba, abba; cdc, dcd.

Vo' pigliarti stretta stretta,
e legarti per un pié;
poi far quel che Teseo fe'
con codesta tua linguetta.
L'alba in ciel non anco appare,
che con querula favella
tu ne vieni a risvegliare.
Or che dorme la mia bella,
guarda ben, non la destare,
garruletta rondinella.[16]

Parini ricorre al sonetto di ottonari un'altra volta, seguendo l'esempio di Paolo Rolli nel dedicare un breve testo a un neonato: l'*Anacreontica per la nascita del primogenito di Alberico Barbiano e Anna Ricciarda d'Este* (1760, schema [9]) è il venticinquesimo testo della sezione *Sonetti datati* dell'edizione Bellorini.[17] Andrà del resto tenuto presente che la sperimentazione

16. Per Carducci 1886, 32 «è la più schiettamente arcadica cosuccia che sia nel libretto»: il giudizio, ripreso nella sostanza da Bonora 1991, 8-9, non vede d'accordo Spongano 1963, 52, per il quale «è proprio da dubitare che qui si tratti di un consenso all'Arcadia. Se ne proviene il metro, non ne deriva il tema; e il metro si può spiegare anche col tema. [...] L'Anacreonte, autentico o meno, ebbe una gran fortuna anche prima che sorgesse l'Arcadia. L'adozione di metri brevi per tradurlo in versi italiani parve fin dal principio una necessità o una cosa molto spontanea». Il cap. 4 di Spongano 1963, *Un bisecolare tirocinio anacreontico*, prosegue con un'analisi metrica delle traduzioni sei-settecentesche da Anacreonte. Al capitolo successivo – *Due poeti, dodici traduzioni e una rondinella* – si rimanda per un confronto tra la traduzione pariniana e quelle di altri traduttori dell'Ode XII. Uno degli episodi su cui Spongano si sofferma (alle pp. 67-8 e 86-8), e che vale la pena di ricordare qui, è la traduzione anacreontea di Cesare Gaetani della Torre (1758). L'autore usa sempre il sonetto di ottonari. La lunghezza di alcuni testi necessita però la continuazione per più sonetti: sono le *Odi* IX (3 sonetti), XXIII (2 sonetti, poi tradotto in uno), XVIII (4), XIX (4), XXXI (2), XXXII (2), XXXIX (2), XLII (3), XLV (2), LI (3), LII (2), LIII (4), LVI (6). Oltre al sonetto di settenari già citato, Francesco Catelani usa un sonetto di ottonari ($a_8$bba, abba; cdc, dcd) per tradurre l'ode XLIV.

17. «Bambin cresci; e t'assomiglia / a la madre e al genitore, / che sul labbro e sulle ciglia / han le Grazie ed hanno Amore. // Co' grand'avi ti consiglia, / e le vie batti d'onore; / e a la dotta umil famiglia / sia sostegno il tuo favore. // Pensa un dì, che al tuo natale / il febeo coro cantò / pronto a renderti immortale; // ch'io, allor già spento, a' bei / prati elisi narrerò / i compiuti auguri miei». Così Carducci 1894, 336: «Questo sonettino, se non fu una corbellatura, segna proprio l'ultimo grado del rammollimento in cui veniva sfacendosi quella letteratura della metà prima del secolo decimottavo. Anche il Parini, l'abatino bizzoso delle *Alcune poesie*, si addomesticava a gagnolare, se non sopravveniva la rottura colla duchessa Serbelloni e il *Mattino*».

metrica pariniana sul sonetto continua con l'adozione dell'endecasillabo rolliano: «Il Rolli aveva introdotti nella lirica leggera il così detto endecasillabo catulliano (...): al Parini piacque provarlo nella ristretta forma de' sonetti; e di tre che fece così d'argomento ameno e galante uno riuscì non male». L'apprezzamento di Carducci 1886, 30 va al sonetto XLI di *Ripano Eupilino*, che sarà riproposto anch'esso nel volume XIII delle *Rime degli Arcadi* ([28]).[18] Cronologicamente, l'iniziativa pariniana si colloca tra il tetrastico di rolliani elaborato dal Pallavicini e quelli di Bertola-Corsetti, e non mi pare da escludere una qualche influenza, attiva e/o passiva, nel rapporto con i due traduttori.[19] Ma l'adozione dell'endecasillabo rolliano come verso del sonetto è un tentativo isolato, anche se prove di epigoni possono essere sfuggite alla ricerca di chi scrive.[20] I sonetti di rolliani del Parini non sono comunque tre, ma sei. Nelle *Rime di Ripano Eupilino* il XLII, con lo stesso schema [28], è un appello agli stessi «endecasillabi» a confortare e risollevare l'animo dell'amico Francesco Manzoni, con evocazione di satiri e ninfe nelle terzine. Qui la cantabilità del metro è accentuata dalla ripresa del vocativo dell'*incipit* all'inizio della seconda terzina, con *redditio* strofica. Il XLIII, di argomento bacchico-anacreontico, accompagna la *levitas* del brindisi con una rima tronca nelle quartine e una nelle terzine ([30]) e con una risaltante strutturazione anaforica (vv. 5-7, vv. 9-12). Altri tre sonetti di rolliani si leggono tra i «Sonetti non datati» dell'edizione Bellorini. Il CXX ([29]) è un invito agli endecasillabi a non seguire anche nei temi gli esempi dei «duo Valerii laidi e scorretti» («Gli esempi veteri sol ne la colta / forma s'imitino; ma in altro questi / no non si vogliono seguir per nulla»). E tuttavia,

18. «O Sonno placido che, con liev'orme, / Vai per le tenebre movendo l'ali, / E intorno a i miseri lassi mortali / Giri coll'agili tue varie forme; // Là dove Fillide secura dorme / Stesa su candidi molli guanciali / Vanne, e un'imagine carca di mali / In mente pignile trista e deforme. // Tanto a me simili quell'ombre inventa / E al color pallido che in me si spande, / Ch'ella, destandosi, pietà ne senta. // Se tu concedimi favor sì grande, / Con man vo' porgerti tacita e lenta / Due di papaveri fresche ghirlande».

19. Il Pallavicini traduce in quartine con schema $A_{5''+5}ABB$ l'alcaica II, 9, Bertola-Corsetti in quartine $A_{5''+5}BBA$ le alcaiche I, 35 e II, 15, in esastici $A_{5''+5}ABCCB$ la saffica I, 30.

20. Vi si apparenta però il sonetto carducciano *Visione* (*Rime nuove* LX, p. 242), di doppi quinari: hanno il primo emistichio sdrucciolo i vv. 2-3, 6-7, 10-11, 13-14 (la regolarità della collocazione – le coppie centrali di quartina e finali di terzina – pare imporre la lettura piana di «memorie» al primo emistichio del v. 12).

se Catullo e Marziale non saranno seguiti nei temi erotici, è nella più tipica tradizione epigrammatica il sonetto CXXVIII ([28]), «Ad un cattivo poeta». Infine il sonetto CXXI ([28]), forse dedicato a Carlo Imbonati.[21]

Venne dal Parini l'invito al Balestrieri a cimentarsi con la traduzione milanese di Anacreonte. Il testo di introduzione premesso alle imitazioni dal greco, un sonettino con schema [5], è antologizzato da Maier (p. 424) e dalla Gronda (p. 183).[22] Non si tratta di un tentativo isolato. Le *Rime toscane e milanesi* del Balestrieri contengono altri due sonetti di ottonari. Un *Sonett* è a p. 27 del vol. IV (schema [24]),[23] e a p. 124 del vol. V è *A ona Sciora de Gran Meret, ma scrupolosa* (schema [10]).[24]

Raccolte per polemica iniziativa del Balestrieri, le *Lagrime in morte di un gatto* aprono l'appendice dei testi in lingue diverse dall'italiano con la prosopopea del gatto nell'ebraico di Michel Angelo Carmeli, a cui si deve anche la traduzione degli otto versi in un sonettino con lo schema [13].

Quattro sonettini ha Giuseppe Maria Pagnini nelle sue *Poesie buccoliche*, del 1780: un sonetto di ottonari sdruccioli *Per Monaca* (p. 15, [23]), uno *A un Poeta in Morte di sua Moglie* (p. 46, [13]), un sonetto di quinari (terzo e ultimo di questa misura che mi sia capitato di incontrare) *Per nozze* (p. 32, [1]). Interessante *Per una disputa in Filosofia* (p. 14, [13]), fatto seguire dalla sua riscrittura in un sonetto di endecasillabi (*Lo stesso in altro metro*):

21. La sperimentazione metrica sul sonetto in Parini fa parte, del resto, di un atteggiamento complessivo che tocca anche il versante linguistico: il Parini è autore di sonetti milanesi, di un sonetto burlesco di versi tronchi su «Come nasce l'uomo», di un recupero dell'antico «sonetto bilingue» nel sonetto italo-milanese CXXII, *In morte del curato Ciocca.*

22. «El Parin el m'ha ditt: / «Dovarissev tradù / l'Anacreont; l'ha scritt / su on fa, che 'l fa per vù. // L'è in gregh, ma quanc soggitt / spiegandel han fae el pù; / copiee, mettii a profitt / quel ch'han copiae de lù.» // O pover Meneghin, / hoj da famm canzonà / in grazia del Parin? // Quaej coss suzzederà, / faroo come on orbin / che 'l va a taston, ma el va».

23. «Hoo capii, te voeu fà i cart / E con Tizi, e con Semproni, / Tegnend bell el terz, e 'l quart, / Che ghe creda aj tò fandoni. // Mi sont stuff de fà la part / De rival, de testimoni, / E renonzj a sto scompart / De moinn, c'hin zerimoni. // Ma me senti a dì: coss'eel / Tutt sto ruzz senza reson? / L'è on raggià che no và al Ciel. // Oh che bella pretension! / Emm nun donn d'ess tant fedel / Quand vuj olter fii struson?».

24. «Con tanc scherz, locc e comedi / De sta bonna compagnia / Coss eel mai che no ve vedi / Con la soleta legria? // Hin fors scrupel? mi no credi; / Quand sien scrupel l'è pazzia. / Cara vù, trovegh remedi, / E fee prest a casciaj via. // Che hin ombrij, fantasma e sogn, / Che ve ponn tegnì inquietta / E causà rotoeuri e rogn: // Renonziej a quai Poetta, / Ma giust quij che n'han besogn, / Hin i manch che 'n faan inzetta».

Già pien d'anni il buon Sileno
Fe' palese in colti accenti
Come in prima agli elementi
Fecondò Natura il seno,
D'astri accese il ciel sereno,
Alma infuse ne' viventi,
Regno diè su l'aere a' venti,
Pose al mar superbo il freno.
Ma il tuo labbro, almo Pastore,
Ne' verd'anni altronde bebbe
Di saper vena maggiore.
E il gran Veglio, che sì crebbe
Fra noi 'n pregio, al tuo valore,
Se or t'udisse, invidia avrebbe.

Già pien d'anni in quell'antro il buon Sileno
A' Pastorelli aperse in colti accenti
Come in prima i volubili elementi
Fecondaro agli abissi il voto seno,
Come d'astri s'accese il ciel sereno,
Emersero dal suol rari i viventi,
L'immenso regno ebber dell'aere i venti,
Il mar sostenne un invisibil freno.
Ma ben d'aureo saper vena maggiore
Tuo giovin labbro a miglior fonti bebbe
Prode Garzon, dell'età nostra onore.
E quel che sovr'ogn'altro 'n pregio crebbe
Gran Veglio, se or t'udisse, al tuo valore,
Che tanto al suo sovrasta, invidia avrebbe.

Si tratta di un interessante esercizio retorico e metrico: nelle quartine dagli ottonari si ottengono gli endecasillabi con l'inserimento di complementi («Già pien d'anni *in quell'antro* il buon Sileno / *A' pastorelli* aperse in colti accenti»), una più ricca aggettivazione («Come in prima i *volubili* elementi / Fecondaro agli abissi il *voto* seno»), complicazioni sintattiche (nella seconda quartina), sviluppi sinonimici. Gli interventi sono più profondi nelle terzine: qui il Pagnini non sembra intervenire verso per verso ma opera spostamenti di sintagmi da un verso all'altro, conservando però tutte le rime e quattro parole-rima su sei. Lo stesso esercizio compie Francesco Catelani nella traduzione dell'anacreontea XIII.

Occorre ancora citare un isolato *Sonetto* di ottonari nelle *Poesie* (1815) di Luigi Lamberti ([6]),[25] un sonettino di Ambrogio Viale con schema [7] nei *Canti del Solitario dell'Alpi* (dove l'inversione finale del doppio diminutivo ornitologico d'apertura è forse memoria della *Rondinella garruletta* di Parini),[26] un sonetto con schema [13] dedicato *Ad una cagnolina, delizia d'una dama* accolto tra i sonetti maggiori cui deve la fama Onofrio Minzoni.[27] Un sonettino caudato di ottonari è adottato da Passeroni per la favola *La volpe e la maschera*: il testo, antologizzato anche da Maier (p. 388), ha schema $a_8b_8a_8b_8$, $a_8b_8a_8b_8$; $c_8'd_8c_8'$, $d_8c_8'd_8$; $d_4e_8e_8$, $e_4f_8f_8$, $f_4g_8g_8$, $g_4h_8h_8$. Del Leopardi critico si è già visto il singolare apprezzamento per un sonettino del Rolli. Il giovanissimo poeta è autore di una serie di cinque sonetti di ottonari raccolti nelle *Composizioni di G.L. per il saggio 1910* (in *Entro dipinta gabbia*, pp. 361-65): il primo è intitolato *Sonetto pastorale* e ha schema [6]; gli altri, nello schema [7], hanno per titolo semplicemente *Sonetto*.

3. La passione del secolo per il melodramma si sposa con la pratica sonettistica nel *sonetto dialogato*, in cui la scomposizione dei versi in battute di dialogo rende opaca la struttura metrica e avvicina i quattordici versi a un frammento di recitativo.[28] Come esempio si veda questo

25. «Quando il Sol dagli alti giri / Nuova luce all'orbe infonda, / Lasso, più non fia m'aggiri, / Eridàn, per la tua sponda. // Punto il cor da rei martiri / Solcherò la via profonda, / E pietosa a' miei sospiri / Farann'eco il cielo e l'onda. // Ah! se è ver, che doglia morse / Vaghe donne un dì sì ria / Che qui ognuna in arbor sorse, // Deh! ventura a me pur dia / Pari il cielo; verrà forse / Amarilli all'ombra mia».

26. «Semplicetta Tortorella, / Che d'April nei dì lucenti / Vai narrando in tua favella / I tuoi casi all'aria, ai venti; // Non fermarti ove t'appella / Fra fresch'ombre seducenti / Quell'auretta, che sì bella / Dolce tempra i rai cocenti. // Fuggi, fuggi in balze ascose, / Abbandona i molli prati, / E le valli ombri-selvose; // Che a tuoi danni fra l'erbetta / Tesi son ben mille agguati / Tortorella semplicetta».

27. «Cagnuolina, assai mi piaci; / Il monton men piacque ad Elle. / Terso marmo è la tua pelle; / Gli occhi tuoi son pure faci. // Se tu mordi, se tu baci / O le dita, o le gonnelle, / Le tue collere son belle, / Belle sono le tue paci. // Quando corri, o quando stai / Tu se' grata, e grata ancora, / Quando taci, o quando abbai. // Quel però, che più t'onora, / È, che Fille di niun mai, / Di te solo s'innamora».

28. Il fenomeno esplicita una tendenza già osservata da Fubini 1971, 6-7, quando lo studioso nota le «movenze e atteggiamenti che si profilano entro certi sonetti dello Zappi, per i quali nel quadro dei 14 versi si avverte come un ondeggiamento musicale, un accenno di canzonetta o di scenetta di melodramma. [...] E con Tirsi Leucadio andreb-

Sonetto pastorale in dialogo (Ergasto, Damone) di Antonio Conti (*Lirici filosofici...*, p. 193):

E. Vieni, o Damon, nel vicin bosco; e dove
È più limpido il rio, più grati i fiori,
Innalziamo tre altari, uno a gli Amori,
Uno ad Apollo, e un altro al padre Giove.

5 D. Qual pietate o qual voto a ciò ti move,
Ergasto?
E. E solo ne l'Arcadia ignori
Ch'Elpin...
D. Chi? l'egro Elpin figlio di Clori,
Che su tutti dolcezza e grazia piove?

E. Io 'l vidi sano e fresco, e la novella
10 Portaine al tempio, e dir non ti saprei
La gioja che ai pastor' recai con quella.

D. Ama il cielo l'Arcadia.
E. A oh quanti omei
Tolse a le ninfe, ed a la madre bella!
D. Ben hai ragion di ringraziar gli Dei.

Dell'influenza opposta, della forma-sonetto sulla poesia per musica, si ha testimonianza nella struttura para-sonettistica di alcune arie in cui gli autori sembrano aver avuto presente il sonetto anacreontico, ed esplicitato una possibilità melodrammatica cui pareva già offrirsi il sonetto XIX di Rolli.

Una delle tre cantate raccolte dal Brunelli tra i *Componimenti vari* di Metastasio (vol. II, pp. 927-30) è *La cacciatrice*. A un breve recitativo di sei versi tiene dietro un'aria quadripartita con schema $a_8a_8(b_4)b_8c_8$', $(d_4)d_8(e_4)e_8f_8(f_4)c_8$'; $g_7g_7h_7$', $i_7i_7h_7$': due tetrastici di ottonari variamente rimati (con frequenti rime interne) legati dalla tronca, e due tristici gemi-

bero ricordati e la consorte Faustina e il Martello e qualche altro, che nelle cose migliori flettono l'antico schema del sonetto in un discorso più vicino a quello dell'arietta, del melodramma, della commedia, offrendoci gli accenti più nuovi e autentici di una poesia sia pur modesta».

nati di settenari. Va detto che la struttura strofica di quest'aria è unica nella produzione metastasiana, e che una certa discrepanza nel contenuto tra le due parti farebbe pensare a due arie riunite per qualche ragione in una. Sempre nel Metastasio, costeggia la struttura del sonetto anche un'aria a due nell'ultima scena dell'azione drammatica *La corona* (schema a_8b'ab', cdcd; de', ffe'): la presenza di un distico invece di un tristico come terzo elemento è irregolarità compensata (per l'occhio) dalla distribuzione del v. 9 su due righe. Considerazioni simili per un duetto con schema $a_5$bab, abab; cd', cpd' dell'*Orfeo* (I.3) del Rolli (Aristeo e Orfeo):

A. La pastorella
che m'innamora
è forse quella
ch'ami tu ancora.
O. La pastorella
che m'innamora
no, non fia quella
ch'ami te ancora.
A./O. Chi più felice
di noi sarà?
Vaga Euridice,
il tuo bel labbro
deciderà.[29]

Lo stesso Rolli ha un duetto con schema $a_8$abc', ddc', eebc', ffc' (dunque con alternanza di quartine e terzine) in conclusione dell'*Ifigenia in Aulide* (Achille e Calcante):

A. Per cader de i Numi all'are
son le belve al Ciel più care:
pria di molle verginella
tu svenato hai da restar.

29. Altre arie a due di Metastasio hanno l'aspetto di un sonetto a parti invertite, con due tristici a precedere due tetrastici. L'aria *Ah pur al fin sincero* dell'azione teatrale *La ritrosia disarmata* ha schema abc', abc'; dc'dc', peec'; l'aria *Sì, ti credo, amato bene* della *Nitteti* (atto I, scena 10) ha schema $a_8$bc', abc'; de'de', fpfe'; l'aria *Va, ti consola, addio* della *Zenobia* (atto I, scena III) ha schema abc', abc'; de'de', ffpe'.

C. Veglia il Cielo in mia difesa:
non mi fan d'umana offesa
le minaccie spaventar.
A. Pensi 'n van mostrar gli Dei
dispietati qual tu sei.
Questa man fu scelta anch'ella
i lor torti a vendicar.
C. Ti farò, profan che sei,
i decreti degli Dei
su 'l mio labbro rispettar.

L'ordine delle strofette è il canonico nell'aria di Masetto nell'ottava scena del primo atto del *Don Giovanni*, con schema a_8'b'a'b', c'd'c'd'; eeffpd' (si noti la ripresa in chiusa della rima *d*, a dare coesione alle due parti).[30] Cambio di verso tra le due parti ha l'aria *Cari figli* dell'atto I, scena II (vv. 87-100) dell'*Alceste* di Ranieri De' Calzabigi. L'autore usa ottonari nel tetrastico geminato, doppi quinari nei tristici, occasionalmente sdruccioli al primo emistichio, per uno schema $p_8a_8a_8b_8$', $p_8c_8c_8b_8$'; $D_{5+5}D_{5+5}E_{5+5}$', $F_{5+5}F_{5+5}E_{5+5}$' (Alceste e Coro):

A. Cari figli, del diletto
sposo mio ritratti espressi;
ah correte a' dolci amplessi,
ah stringetevi al mio sen!
Freddo ho il sangue in ogni vena,
se a voi penso, o figli amati!
Ah di me più sventurati
non vi renda il Fato almen.

C. Miseri figli! Povera Alceste!
Dolenti imagini, idee funeste
di duol, di lagrime, e di pietà!
Chi fra gli amplessi, chi fra' lamenti
de' figli teneri, figli innocenti,
l'afflitta madre consolerà!

30. Un periodo metrico paab', pccb'; ddb', eeb' è individuato dalla rima tronca comune al tetrastico e al tristico geminati in apertura dell'aria *Fuggi, crudele, fuggi* (atto I, scena 3), che prosegue con due quartine a schema fg'fg', phhg'.

Ultimo caso di *contaminatio* metrica tra aria e sonetto, l'aria *Cerca il Divin Pastore* della cantata *La Guerra e la Pace* di Domenico Balestrieri (vol. V, p. 166). Lo schema è abbc', addc'; eef', ghgh, iif': la combinazione di tetrastico e tristico geminati è complicata dall'inserimento di una quartina a rima alternata (un rapido scambio di battute tra i protagonisti, la Pace e la Guerra appunto). Riporto anche la parte conclusiva del recitativo che precede:

P. Pera ogni rio costume,
Pera ogni colpa, e dall'oblique strade
Al buon sentier, seguendo il Divin Lume,
Mova pentita ogn'alma.
Così vedrà per prova
Quanto è quaggiù volubile, e fallace
Ogn'altro ben, fuorché l'interna Pace.

Cerca il Divin Pastore
La pecora smarrita,
Perché all'ovil pentita
Alfin rivolga il pié.

G. Ma quando usò d'amore
I dolci vezzi, e l'opra,
Anche il rigore adopra
Per richiamarla a sé.

A due Per lei non ha riposo,
È nel chiamar pietoso,
Pietoso è nel punir.

P. *Guai se però l'indegna*
Tanta pietà non cura:
G. *Se mentre egli si sdegna*
Più nel suo error s'indura:

A due Del giusto sdegno acceso
Di sue vendette il peso
Tutto dovrà soffrir.

4. Aggiungo in conclusione la tavola metrica dei sonetti che si sono citati nella sez. 2, limitatamente a quelli strutturati in due quartine e due terzine, e con esclusione dei sonetti di traduzione del Catelani e del Gaetani della Torre. Gli schemi sono elencati e numerati applicando nell'ordine i tre criteri seguenti: lunghezza crescente del verso (quinari: 1-2; settenari: 3-5, ottonari: 6-26; decasillabi: 27; endecasillabi rolliani: 28-30), terminazione del verso iniziale (piano, sdrucciolo, tronco), alfabetico. Gli autori si elencano in ordine alfabetico. Per l'indicazione delle attestazioni si dà il cognome dell'autore, l'*incipit*, il numero della pagina (e del volume per Frugoni, Parini, Balestrieri e per le *Rime degli Arcadi*), con riferimento all'edizione o alla raccolta citata in bibliografia. Per i sonetti del Frugoni e del Tommasi si dà anche il numero con cui i testi sono presentati, rispettivamente, nella sezione *Sonetti anacreontici* e nelle *Poesie*. Nelle attestazioni del Tommasi si segnala la presenza del testo anche nelle *Rime scelte...* (pp. 170-5, 185-90), nelle *Rime degli Arcadi* (vol. VI, pp. 328 sgg.) e nei *Lirici filosofici...* (pp. 108 sgg.). Nel caso che dello stesso autore (Frugoni, Balestrieri, Somai) si citi da più opere, si indica la prima con il criterio descritto, la seconda con una citazione abbreviata.

1 $a_5$bab, abab; cdc, dcd
Pagnini *Oh qual d'Amori* (p. 32).

2 $a_5$bba, abba; cdc, dcd
Bassani *Gentil Vinegia* (p. 74).
Campello *O lodoletta* (p. 178).

3 abab, cdcd; efe, gfg
Frugoni *Delia, il gentil Pantaro* (vol. X, p. 16).

4 abba, abba; cdc, dcd
Campello *Sai, Flora, che desia* (p. 178).

5 a'b'a'b', a'b'a'b'; c'd'c', d'c'd'
Balestrieri *El Parin el m'ha ditt* (LS, p. 424).

6 $a_8$bab, abab; cdc, dcd
Briganti Colonna *Veggio, o Tirsi, in ciel le stelle* (p. 262).

Bulgarini *È l'Amor, crucio, e tormento* (p. 169).
Buffa *Perché il ciel ti fe' brunetta* (p. 239);
Frugoni *Me vedresti in rozzo stile* (VII, vol. III, p. 9), *O di Madre eccelsa e bella* (XIII, vol. III, p. 15); *Quest'aurora, e questo giorno* (XIV, vol. III, p. 16).
Lamberti *Quando il Sol dagli alti giri* (p. 76).
Leopardi *Tirsi, Tirsi, un atro velo* (p. 361).
Passerini da Spello, *Stava un dì Clori soletta* (p. 334).
Pegolotti *Vedi, Iren, quell'alta Nave* (p. 228);
Rolli *In sull'ora del mattino* (p. 208).
Severoli *Superbetta Pastorella* (p. 207).
Tagliazucchi *Vien di notte una civetta* (p. 155), *Vede ahimè la Madre anch'ella* (p. 283).
Tommasi *Quante, oh quante ingorde fiere* (II, p. 94; RS, RdA VI, LF), *Jer mentr'io dormiva all'ombra* (III, p. 94), *Ier menando i bianchi agnelli* (XI, p. 99; RS, RdA VI, LF), *Dell'ovil l'uscio era chiuso* (XII, p. 99), *Ecco sempre, ovunque io vada* (XIII, p. 100), *Ride Erlan di me sovente* (XIX, p. 105), *Quanti laidi al mondo furo* (XXV, p. 109), *Che ti par? non son vezzose* (XXVII, p. 110), *Cinto il crin di vari fiori* (XXXI, p. 112), *Vidi Mopso (ohimè, che al solo* (XXXII, p. 116; RS, RdA VI, LF), *Vedi, Elpin, colui, che fissi* (XXXIII, p. 116; RS, RdA VI, LF), *Mentre ier, cara Amarilli* (XXXIV, p. 117), *Io sedeva in riva al fiume* (XXXVII, p. 118), *Ognun dice, Elpina bella* (XLI, p. 121), *O Sileno, il tuo giumento* (XLII, p. 121; RS, RdA VI, LF), *Poiché in stil grande, e canoro* (XLIII, p. 125), *Questo Capro maladetto* (XLV, p. 126; RS, RdA VI, LF), *Ninfe, ahimè, dal molle prato* (LIII, p. 130), *Questa Capra è la più smunta* (LVIII, p. 133; RS, RdA VI, LF), *Veramente egli è di pace* (LXI, p. 134), *Tu sdraiato alla frescura* (LXVI, p. 141), *O Nigella, in questo bosco* (LXVII, p. 141), *S'è trovato in mezzo al tempio* (LXX, p. 143), *Ecco a' folli orrendo esempio* (LXXXIV, p. 157), *Scendi giù da quella alpestra* (LXXXV, p. 158), *Quando fia Donna gentile* (CIII, p. 168; RS), *Ove Laura o siede, o posa* (CIV, p. 169; RS), *O felici voi, che aveste* (CV, p. 169; RS).
Valenti Gonzaga *Vedi tirsi come il prato* (p. 20).

7 $a_8$bab, abab; cdc, ede

Frugoni *Sulla Parma ecco i Pastori* (II, vol. III, p. 4), *Cento Ninfe ecco dai monti* (III, vol. III, p. 5); *O se in polvere odorosa* (X, vol. III, p. 12); *Non perché la Dea vezzosa* (XII, vol. III, p. 14).
Leopardi *Senti là senti gli augelli* (p. 362), *Come oimè, fedel Damone* (p. 363), *Mentre jer stava vedendo* (p. 364), *Quel lion, che al gregge mio* (p. 365).
Viale *Semplicetta tortorella* (p. 41).

8 $a_8$bab, abab; cde, cde

Tommasi *Cento Capre in prato aprico* (VI, p. 96), *Certa Volpe convertita* (VII, p. 96), *Questo bianco, e grasso agnello* (XVI, p. 101; RS, RdA VI, LF), *Già fui vil*

tronco di fico (XVII, p. 102), *Ah! vo', ch'anzi arder si veggia* (XX, p. 106), *D'un Ranocchio il cuor rodea* (XXVI, p. 110), *Viva Eron, dicea cantando* (XXXVI, p. 118), *Ve', quel perfido, esecrando* (XLVII, p. 127), *Vedi là colei, che trebbia* (LIV, p. 131), *Giuoca Egon? dunque ha una lima* (LVI, p. 132), *Mangia pur, Giovenco, e ingrassa* (LXXIII, p. 148), *Che a noi far debban ritorno* (LXXIX, p. 151), *Questa, o Carlo, altera, ond'ardi* (LXXXI, p. 152), *Ben per Bacco al mio servigio* (LXXXIX, p. 160), *Vidi un giorno errar sul lito* (CVIII, p. 171; RS).

9 $a_8$bab, abab; cd'c, ed'e
Parini *Bambin cresci; e t'assomiglia* (vol. II, p. 253).

10 $a_8$bab, abab; c'dc', dc'd
Balestrieri *Con tanc scherz, locc e comedi* (vol. V, p. 124).

11 $a_8$bab, baba; cde, cde
Frugoni *Jer colà dolce io dormìa* (VI, vol. III, p. 8).

12 $a_8$bba, abba; cdc, cdc
Pagnini *Non è ver che armato Orfeo* (p. 46).

13 $a_8$bba, abba; cdc, dcd
Borghi *Spesso spesso Amor vedea* (p. 96).
Carmeli *Voi, Signori, che cantate* (p. 3 dell'appendice di testi non italiani).
Crescimbeni *Mesci, o Ila, quel vermiglio* (p. 414), *Oh qual mai beltà divina* (p. 488).
Crocchiante *Mira, o Tirsi, come irato* (p. 354), *Caro Tirsi, oh che bel giorno* (p. 355), *Mira, Alcon, mira quel rio* (p. 355).
Este *Non perché tra più bei fiori* (p. 83).
Frugoni *Mente lucida e sublime* (I, vol. III, p. 3), *Regal Figlia, eterni fiori* (IV, vol. III, p. 6), *Sotto ciel fosco notturno* (XVI, vol. III, p. 18); *Ecco Amore pitoccante* (vol. X, p. 42), *Là sul ponte, che s'inarca* (vol. X, p. 160), *Fior, che ai rai del sol s'indora* (*Accademia Poetica...*, p. 59).
Minzoni *Cagnuolina, assai mi piaci* (p. 94).
Pagnini *Già pien d'anni il buon Sileno* (p. 14).
Pegolotti *Questa, o illustre Alfesibeo* (p. 210), *O famoso, inclito Vate* (p. 218), *Tosto, Ireno, a prender vanne* (p. 225), *Agnelletto vezzosetto* (p. 226), *Questa perla vezzosella* (p. 226), *Il più vago fiorellino* (p. 227), *Quella Quercia alta, e frondosa* (p. 227).
Rolli *Sai tu dirmi, o fanciullino* (pp. 208-209), *Scelto a splendidi natali* (pp. 216-217).

Sabbatini *Mentre un dì mirossi al fonte* (p. 349)
Sanmartino *Scorre al pié di balze ombrose* (p. 167).
Somai *Or che Clori sulla sponda* (p. 99), *Prendi ancor per mio consiglio* (in Crescimbeni, G.M., *Rime...*, p. 415).
Tagliazucchi *Bel Bambin, chi te non vede* (p. 282).
Tartarini *Non so, Elpin, se ti rammenti* (p. 215); *Picciol verme, che fra l'erba* (p. 217).
Tommasi *Io cantar volea d'Eroi* (I, p. 93; RS, RdA VI, LF), *Sozzo Can, non ti ricordi* (IX, p. 97), *Io non mai la gran Cittate* (X, p. 98), *Una strana Visione* (XIV, p. 100), *Senti, Elpin, quella Cornacchia* (XVIII, p. 102; RS, RdA VI, LF), *Disse a Mopso Elpin: Qual tanto* (XXI, p. 106), *In quel dì, che il buon Leneo* (XXIII, p. 107), *Sul Liceo, come sapete* (XXIX, p. 111), *Benché tanto io v'ami, e prezzi* (XXXV, p. 117), *Come alfin Cromi s'accorse* (XXXVIII, p. 119), *Ah non ber sì di quest'onde* (XXXIX, p. 120), *Oimè, Clori, ecco la Volpe* (XL, p. 120), *Chi di te più folle, e ardito* (XLIV, p. 125), *Tirsi, Tirsi, quel Montone* (XLVI, p. 126; RS, RdA VI, LF), *Mira là quel Ganimede* (L, p. 129), *O Vallesio, omai la morte* (LI, p. 129), *Statti, Linco. È là sull'erba* (LV, p. 131), *Io non so già, chi mi tiene* (LX, p. 134), *Che ti par d'esto Miccetto* (LXIII, p. 139), *Or che sei sul prender piega* (LXVIII, p. 142), *Tal di rai celesti adorno* (LXXIV, p. 148), *È tra' nostri? or segga, e canti* (LXXVI, p. 149), *Qui si mette Arcadia a sacco* (LXXXIII, p. 157), *Che fa Codro? Ei si trastulla* (LXXXVII, p. 159), *Sul Liceo, dentro un recinto* (LXXXVIII, p. 159), *O Ponsevera, t'accese* (XCII, p. 161), *Ognun dice: Oh fortunati* (XCIII, p. 162), *Questi è Dio? Stolto! che chiedi?* (XCIV, p. 162), *Se poggiasser le mie rime* (XCV, p. 164; RS), *Vidi Laura, e a lei dintorno* (XCVI, p. 165), *Così Dafne un dì fuggiva* (XCVII, p. 165; RS, RdA VI), *Il figliuol di Citerea* (XCVIII, p. 166; RS, RdA VI), *Quando apparve il Sol, che adori* (XCIX, p. 166; RS, RdA V), *Che vuol dir leggiadra Auretta* (C, p. 167; RS), *Tortorella vedovella* (CI, p. 167; RS, RdA VI), *Angeletta avventurata* (CII, p. 168), *Stanco un dì l'arciero Amore* (CVI, p. 170; RS, RdA VI), *Prendi omai la tromba d'oro* (CVII, p. 170; RS), *Dimmi Amor, pudico Amore* (CIX, p. 171), *Già d'Amor fatta compagna* (CX, p. 172).
Vittorelli *Non v'invidio, a parlar schietto* (p. 40), *Sorta è l'alba rugiadosa* (p. 45).
Zanotti *Febo, o tu, che all'onda nera* (p. 357).

14 $a_8$bba, abba; cdc, ede

Frugoni *Là nel giogo erto del monte* (V, vol. III, p. 7); *A diversi bei colori* (XI, vol. III, p. 11), *Odi, o Bella: chi vermiglia* (XV, vol. III, p. 17), *Lucid'ostri e lucid'ori* (vol. X, p. 279).
Rolli *Sì t'ammiro, o bella Dori* (pp. 207-208).

15 $a_8$bba, abba; cde, cde

Tommasi *Quanto è tronfio! Olà, Silvani* (IV, p. 95), *Rondinella, hai ben trovata* (V, p. 95), *Passeggiere, in quel vepraio* (VIII, p. 97), *Del gran popolo pennuto* (XV, p.

101), *Quanti mai son qui ranocchi* (XXII, p. 107), *Stando al pié d'ombrosa pianta* (XXIV, p. 109), *Odi, Elpin? Già gli augelletti* (XXVIII, p. 111), *Guarda, guarda, il toro è vinto* (XXX, p. 112), *O tu lascia questo trotto* (XLVIII, p. 128), *Questo bue dal rosso manto* (LII, p. 130), *Ecco l'antro orrido, e nero* (LVII, p. 132), *Chi sei tu, che vai sì chiuso* (LIX, p. 133), *E non tuona? e dal profondo* (LXII, p. 139), *Sento Erlan, che grida: Viva* (LXIV, p. 140), *Te, Nerea; dotti un vasello* (LXV, p. 140), *Certo Fauno è in quell'opaco* (LXIX, p. 143), *Nella turba il tronfio Opico* (LXXI, p. 147), *All'armadio, o buon Fileno* (LXXII, p. 147), *Caro sogno! Io vidi Amore* (LXXVII, p. 150), *Ho nell'Alma, Amore, un foco* (LXXVIII, p. 151), *Vaga Sposa, a cui di Vero* (LXXX, p. 152), *Ecco Imene: empiete i lidi* (LXXXII, p. 153), *Cerca il Piva, e dì, che suoni* (LXXXVI, p. 158), *Parti, Almapse, e Amore, e Fede* (XCI, p. 161)

16 $a_8$bba, abba; cde, edc
Rossi *Vara, Elpin, la mia barchetta* (p. 233).

17 $a_8$bba, abba; cd'c, d'cd'
Vannetti *Su l'erbetta tenerella* (p. 62).

18 $a_8$bba, abba; c''de'', c''de''
Tommasi *Vidi un dì Fauna silvana* (LXXV, p. 149)

19 a_8b'ab', ab'ab'; cde, cde
Tommasi *Sempre il vanto a me fu dato* (XLIX, p. 128)

20 a_8b'ab', ab'ab'; cd'c, d'cd'
Crescimbeni *Di viole, e di rosette* (p. 486).
Galanti *Mentre io dianzi in quest'erbette* (p. 487).

21 a_8b'b'a, ab'b'a; cdc, dcd
Parini *Rondinella garruletta* (vol. I, p. 22).

22 a_8''b''a''b'', a''b''a''b''; c''d''c'', d''c''d''
Frugoni *Fosche nubi i dì scolorano* (VIII, vol. III, p. 10).

23 a_8''b''b''a'', a''b''b''a''; c''d''c'', d''c''d''
Pagnini *Se le spine oimè! circondano* (p. 15).

24 a_8'ba'b, a'ba'b; c'd'c', d'c'd'
Balestrieri *Hoo capii, te voeu fà i cart* (vol. IV, p. 27).

25 a_8'b'a'b', a'b'a'b'; c'd'c', e'd'e'
Frugoni *La bellezza, e la virtù* (XI, vol. III, p. 13).

26 a_8'b'a'b', b'a'b'a'; c'd'c', d'c'd'
Rolli *Già per altri ed or per sé* (p. 238).

27 A_{10}BAB, CDCD; EAB, EAB
Rolli *Guinomalvio di fetido dente* (p. 262).

28 $A_{5''+5}$BBA, ABBA; CDC, DCD
Parini *O sonno placido che, con liev'orme* (vol. I, p. 25), *Endecasillabi, cui porgerete* (vol. I, p. 26), *Garzon bellissimo, a cui con gli anni* (vol. II, p. 306), *Vate non trovasi, che più bei versi* (vol. II, p. 311)

29 $A_{5''+5}$BBA, ABBA; CDE, CDE
Parini *Endecasillabi, voi non diletti* (vol. II, p. 305).

30 $A_{5''+5}$B'AB', AB'AB'; C'DC', DC'D
Parini *Oimè che turbine rivoltuoso* (vol. I, p. 26).

Riferimenti bibliografici e sigle

Raccolte settecentesche

AB = *Anacreontici e burleschi del Secolo XVIII*, Venezia, presso Antonio Zatta e figli, 1791.

LF = *Lirici filosofici, amorosi, sacri e morali del Secolo XVIII*, Venezia, presso Antonio Zatta e figli, 1791.

LMG = *Lagrime in morte di un gatto*, Milano, nella stamperia di Giuseppe Marelli, 1741.

RdA I = *Rime degli Arcadi, tomo primo*, in Roma, per Antonio Rossi alla Piazza di Ceri, 1716.

RdA II = *Rime degli Arcadi, tomo secondo*, in Roma, per Antonio Rossi alla Piazza di Ceri, 1716.

RdA III = *Rime degli Arcadi, tomo terzo*, in Roma, per Antonio Rossi alla Piazza di Ceri, 1716.

RdA IV = *Rime degli Arcadi, tomo quarto*, in Roma, per Antonio Rossi alla Piazza di Ceri, 1717.

RdA V = *Rime degli Arcadi, tomo quinto*, in Roma, per Antonio de Rossi alla Piazza di Ceri, 1717.

RdA VI = *Rime degli Arcadi, tomo sesto*, in Roma, per Antonio de Rossi alla Piazza di Ceri, 1717.

RdA VII = *Rime degli Arcadi, tomo settimo*, in Roma, per Antonio de Rossi alla Piazza di Ceri, 1717.

RdA VIII = *Rime degli Arcadi, tomo ottavo*, in Roma, per Antonio de' Rossi, 1720.

RdA IX = *Raccolta di varj poemetti lirici, drammatici, e ditirambici degli Arcadi, tomo primo, che è il nono delle Rime*, in Roma, per Antonio de' Rossi, 1722.

RdA X = *Rime degli Arcadi, tomo decimo*, in Roma, per Antonio de' Rossi nella Strada del Sem. Romano, 1747.

RdA XI = *Rime degli Arcadi, tomo undecimo*, in Roma, per Antonio de' Rossi, 1749.

RdA XII = *Rime degli Arcadi, tomo duodecimo*, in Roma, per Niccolò e Marco Pagliarini, 1759.

RdA XIII = *Rime degli Arcadi, tomo decimoterzo*, in Roma, presso Paolo Giunchi, 1780.

RS = *Rime scelte di poeti illustri de' nostri tempi*, in Lucca, per Pellegrino Frediani, 1709.

Antologie novecentesche

LS = *Lirici del Settecento*, a cura di B. Maier, introduzione di M. Fubini, con la collaborazione di D. Isella, G. Piccitto, Milano-Napoli, Ricciardi, 1959.

Poesia italiana. Il Settecento, a cura di G. Gronda, Milano, Garzanti, 1978.

Autori citati

BALESTRIERI, Domenico: *Rime toscane e milanesi*, Milano, nell'Imperial Monastero di S.Ambrogio Maggiore, per Antonio Agnelli, 1774-1779, 6 voll; LS.

BASSANI, Jacopo Antonio: *Poesie latine e volgari di J.A.B.*, Padova, nella Stamperia del Seminario, 1749.

BONDI, Clemente: *Poesie di Clemente Bondi parmigiano*, Firenze, presso Molini, Landi e comp., 1802, 2 voll.

BORGHI, Alessandro (Dalete Carnasio): in RdA VI.

BRIGANTI COLONNA, Fulvio (Liseno Apaturio): in RdA VII.

BUFFA, I.: in LF.

BULGARINI, G. Francesco (Elmante Lirceate): in RdA VI.

CALZABIGI, Ranieri De': *Alceste, L'opera seria*, in *L'opera per musica dopo Metastasio,* appendice a P. Metastasio, *Opere*, a cura di M. Fubini e E. Bonora, Milano-Napoli, Ricciardi, 1968.

CAMPELLO, F. Maria de' Conti di (Logisto Nemeo): in RdA III.

CARDUCCI, Giosuè: *Rime nuove*, in *Opere*, Edizione Nazionale, Bologna, Zanichelli, 1935-1940, vol. III (1935).

CARMELI, Michel Angelo: in LMG.

CASSIANI, Giuliano: *Poesie di Giuliano Cassiani modenese*, Carpi, per Carlo Fernandi e Compagno, 1794.

CHIABRERA, Gabriello: *Opere di Gabriello Chiabrera,* Venezia, presso Angiolo Geremia, 1757 (5 voll.). I primi due dei tre testi citati si possono leggere anche in G. Chiabrera, *Canzonette, rime varie, dialoghi*, a cura di L. Negri, Torino, UTET, 1952.

CONTI, Antonio: in LF.

CRESCIMBENI, Giovan Mario (Alfesibeo Cario): *Rime di Giovan Mario Crescimbeni Custode Generale d'Arcadia, in questa Terza Edizione (...) riformate, riordinate, e accresciute dallo stesso Autore*, Roma, per Antonio de' Rossi, 1723.

CROCCHIANTE, G. Carlo (Teone Cleonense): in RdA IV.

DA PONTE, Lorenzo: *Il Don Giovanni*, a cura di G. Gronda, Torino, Einaudi, 1995.

ESTE, Carlo Emanuello d' (Ateste Mirsinio): in RdA VIII.

FIACCHI, Luigi: *Favole di Luigi Clasio, coll'aggiunta de' sonetti pastorali del medesimo autore. Nuova edizione accresciuta e corretta,* Firenze, nella stamperia di Borgo Ognissanti, 1807 (2 voll.).

FORTEGUERRI, Niccolò (Nidalmo Tiseo): in RdA VIII.

FRUGONI, Carlo Innocenzo (Comante Eginetico): *Opere poetiche*, Parma, Stamperia Reale, 1779; *Accademia Poetica di Carlo Innocenzo Frugoni, per la prima volta pubblicata nelle nozze Bonomo – Remondini*, Venezia, dalla tipografia e fonderia di Francesco Andreola, s.d. (ma 1821).

GALANTI, Alessandro: in CRESCIMBENI, Giovan Mario, *Rime di Giovan Mario Crescimbeni Custode Generale d'Arcadia, in questa Terza Edizione (...) riformate, riordinate, e accresciute dallo stesso Autore*, Roma, per Antonio de' Rossi, 1723.

GHEDINI, Fernand'Antonio (Idaste Pauntino): *Rime di Fernand'Antonio Ghedini,* Bologna, nella Stamperia del Sassi, 1769.

GIANNELLI, Basilio (Cromeno Tegeatico): in RS.

GRAZINI, G.Cesare (Benaco Deomeneio): in RdA VII.

GRITTI, Francesco: *Poesie di Francesco Gritti in dialetto veneziano.* Terza edizione ricorretta e accresciuta, Venezia, G. Missaglia Editore, dalla tipografia di Alvisopoli, 1824.

LAMBERTI, Luigi: *Poesie di Luigi Lamberti, reggiano*, Pisa, presso Niccolò Capurro, 1815.

LEMENE, Francesco de (Arezio Gateatico): *Poesie diverse del Signor Francesco De Lemene,* Milano-Parma, per gli Eredi di Paolo Monti, 1726.

LEOPARDI, Giacomo: *«Entro dipinta gabbia». Tutti gli scritti inediti, rari e editi 1809-1810 di Giacomo Leopardi,* a cura di M. Corti, Milano, Bompiani, 1972.

MARATTI ZAPPI, Faustina (Aglauro Cidonia): *Rime dell'Avvocato G. Batista Felice Zappi e di Faustina Maratti sua consorte. Coll'aggiunta delle più scelte di alcuni rimatori del presente secolo*, Venezia, appresso Gabriello Hertz, 1723.

MELI, Giovanni: *Opere*, a cura di G. Santangelo, Milano, Rizzoli, 1965, 2 voll.

MENZINI, Eugenio (Euganio Libade): *Poesie di Benedetto Menzini fiorentino, divise in due tomi,* Nizza, presso la Società Tipografica, 1782.

METASTASIO, Pietro (Artino Corasio): *Tutte le opere*, a cura di B. Brunelli, Milano, Mondadori, 1947, 5 voll.

MINZONI, Onofrio: *Poesie di Onofrio Minzoni ferrarese, ritoccate ed accresciute,* Ferrara, presso i Soci Bianchi e Negri, 1811.

PAGNINI, Giuseppe Maria: *Poesie buccoliche italiane, latine, greche di Eritisco Pilenejo pastor arcade*, Parma, dalla Stamperia Reale, 1780.

PARINI, Giuseppe: *Poesie,* a cura di E. Bellorini, Bari, Laterza, 1929.

PASSERINI da SPELLO, Ferdinando (Olimpio Batilliano): in RdA IV.

PASSERINI da SPELLO, Gaetana (Silvia Licoatide): in RdA III.

PASSERONI, Gian Carlo: in LS.

PEGOLOTTI, Alessandro (Orialo Minieiano): in RdA III.

ROLLI, Paolo: *Liriche*, a cura di C. Calcaterra, Torino, UTET, 1926; *Libretti per musica*, edizione critica a cura di C. Caruso, Milano, Franco Angeli, 1993.

ROSSI, Quirico: in LS.

SANMARTINO, Carlo Errico: in CRESCIMBENI, Giovan Mario, *L'istoria della volgar poesia scritta da G. Mario Crescimbeni (...) in questa terza* [*impressione*] *pubblicata unitamente coi Comentarj intorno alla medesima, riordinata, ed accresciuta*, Venezia, presso Lorenzo Basegio, 1730-1731.

SABBATINI, Giuliano (Ottinio Corineo): in RdA II.
SEVEROLI, Carlo (Efesio Arneo): in RdA V.
SOMAI, Agnolo Antonio (Ila Orestasio): in RdA I; CRESCIMBENI, Giovan Mario, *Rime di Giovan Mario Crescimbeni Custode Generale d'Arcadia, in questa Terza Edizione* [...] *riformate, riordinate, e accresciute dallo stesso Autore*, Roma, per Antonio de' Rossi, 1723.
TAGLIAZUCCHI, Giampietro (Alidauro Pentalide): in LS.
TARTARINI, Florindo (Gelindo Teccalejo): in RdA II.
TOMMASI, Antonio (Vallesio Gareatico): *Poesie del Padre Antonio Tommasi della Congregazione della Madre di Dio, fra gli Arcadi detto Vallesio Gareatico*, Lucca, per Salvatore e Giandomenico Marescandoli, 1735; RdA VI; RS; LF.
VALENTI GONZAGA, Carlo (Adimanto Autonidio): in RdA X.
VANNETTI, Giuseppe Valeriano: in LF.
VIALE, Ambrogio: *Canti del Solitario dell'Alpi*, Genova, per Giovanni Franchelli Stampatore Camerale, 1792.
VITTORELLI, Jacopo: *Poesie*, a cura di Attilio Simioni, Bari, Laterza, 1911.
ZANOTTI, Lorenzo (Verildo Eleuterio): in RdA VI.

Traduttori

BERTOLA, Aurelio De' Giorgi – CORSETTI Francesco: *Le opere di Q. Orazio Flacco nuovamente tradotte*, Siena, presso Vincenzo Pazzini Carli e figli, 1778, 2 voll.
CATELANI, Francesco: *Anacreonte poeta greco tradotto in rime toscane da Cidalmo Orio pastore arcade*, Venezia, appresso Pietro Valvasense, 1753.
GAETANI DELLA TORRE, Cesare: *Le Odi di Anacreonte e gli Idillj ed Epigrammi di Teocrito, Bione e Mosco poeti greci tradotti in rime italiane dal Conte Cesare Gaetani della Torre patrizio siracusano*, Siracusa, 1776.
PAGNINI, Giuseppe Maria, *Poesie di Anacreonte recate in versi italiani da Eritisco Pilenejo* [Giuseppe Maria Pagnini], Parma, nel Regal Palazzo, 1793.
PALLAVICINI, Stefano: *Il Canzoniere d'Orazio ridotto in versi toscani*, Lipsia, per Giorgio Saalbach, 1736.

Studi citati

Affò 1993 = I.A., *Dizionario Precettivo, Critico. ed Istorico della Poesia Volgare*, introduzione ed indici a cura di F. Magnani, Parma, Forni (ristampa dell'edizione di Milano, per Giovanni Silvestri, 1777).
Bonora 1991 = E.B., *Introduzione* a G. Parini, *Alcune poesie di Ripano Eupilino*, Milano, Mursia, pp. 5-17.
Calcaterra 1951 = C.C., *Poesia e canto. Studi sulla poesia melica italiana e sulla favola per musica*, Bologna, Zanichelli.

Carducci 1886 = G.C., *Il Parini principiante*, in Id., *Opere*, Edizione Nazionale, Bologna, Zanichelli, 1935-40, vol. XVI, pp. 3-51.

Carducci 1894 = G.C., *Dentro, fuori, intorno ai sonetti di Giuseppe Parini*, in Id., *Opere*, cit., vol. XVI, pp. 293-370.

Crescimbeni 1730-31 = G.M.C., *L'istoria della volgar poesia scritta da G. Mario Crescimbeni [...] in questa terza [impressione] pubblicata unitamente coi Comentarj intorno alla medesima, riordinata, ed accresciuta*, Venezia, presso Lorenzo Basegio.

Folena 1983 = G.F., *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi.

Fubini 1971 = M.F., *Metrica e poesia del Settecento*, in Id., *Saggi e ricordi*, Milano-Napoli, Ricciardi, pp. 3-45.

Gavazzeni 1978 = F.G., Recensione a P.G. Beltrami, *Appunti e ricerche sul metro della «Caduta»* (GSLI, CXLVIII, 1971, pp. 334-57), M, I, 1978, pp. 286-89.

Gentili 1979 = B.G., *Cultura dell'improvviso. Poesia orale colta nel Settecento italiano e poesia greca dell'età arcaica e classica*, SC, XIII, 2-3 (39-40), pp. 226-64.

Gronda 1978 = G.G., *Introduzione* a *Poesia italiana. Il Settecento*, Milano, Garzanti, pp. VII-XXXVIII.

Menichetti 1993 = A.M., *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore.

Morier 1975 = H.M., *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, deuxième édition augmentée et intièrement refondue, Paris, Presses Universitaires de France.

Pelosi 1990 = A.P., *La canzone italiana del Trecento*, M, V, 1980, pp. 3-162.

Savoca 1968 = G.S., *Introduzione* a G. Leopardi, *Crestomazia italiana. La poesia*, Torino, Einaudi, pp. VII-XXVII.

Spongano 1963 = R.S., *Il primo Parini*, Bologna, Patron.

Luigi Blasucci

LO STORMIRE DEL VENTO TRA LE PIANTE: PARABOLA DI UN'IMMAGINE LEOPARDIANA

La formulazione dell'immagine, così com'è data nel titolo, richiama alla mente del lettore il famoso passo de *L'infinito*:

> [...] E come il vento
> odo stormir tra queste piante, io quello
> infinito silenzio a questa voce
> vo comparando... (vv. 8-11)[1]

Sono i versi centrali del breve e grandissimo 'idillio', in cui la percezione auditiva del vento, «comparata» con l'«infinito silenzio» degli «interminati spazi» immaginati al di là della siepe, converte l'idea dell'infinito spaziale in quella dell'infinito temporale: «e mi sovvien l'eterno...». Quel suono è dunque un evento che si produce nel tempo reale e che viene dal poeta captato per divenire un elemento della sua vicenda mentale. Una siffatta situazione, in cui un dato acustico viene registrato come simultaneo all'atto della scrittura e influisce sulle riflessioni successive del poeta, ha due altri riscontri nella poesia leopardiana, entrambi comunque posteriori all'*Infinito*. Si tratta, nell'ordine, del canto dell'artigiano nella *Sera del dì di festa*:

> [...] Ahi, per la via
> odo non lunge il solitario canto

1. Le citazioni son ricavate, salvo indicazioni diverse, dall'ed. Felici-Trevi 1997. Per la lezione degli autografi ho tenuto presente Peruzzi 1981.

dell'artigian, che riede a tarda notte,
dopo i sollazzi, al suo povero ostello... (vv. 24-27)

e del rintocco dell'ora nelle *Ricordanze*:

Viene il vento recando il suon dell'ora
dalla torre del borgo... (vv. 50-51).

La differenza tra queste due ultime situazioni è che mentre nella *Sera* il canto dell'artigiano devia i pensieri del soggetto lirico dalla disperazione per il suo povero destino di escluso alla considerazione accorata della fine di tutte le gioie umane, nelle *Ricordanze* il suono dell'ora non interrompe ma aiuta il processo rammemorativo del poeta: «Era conforto / questo suon, mi rimembra, alle mie notti...». Il caso dell'*Infinito* è più simile a questo secondo: e non solo per la presenza del vento, ma perché anche nell'*Infinito* quel suono asseconda, come s'è visto, le operazioni mentali del soggetto. La notificazione dell'evento è anzi introdotta attraverso un costrutto subordinativo, a far corpo anche grammaticalmente con l'intero processo riflessivo e per così dire a completarlo:

[...] E come il vento
odo stormir tra queste piante...

dove quel *come* può valere insieme 'quando' e 'siccome'. Posto tra le due rivelazioni dell'infinito, quello spaziale e quello temporale, lo stormire del vento tra le piante assume dunque nella lirica una funzione di tramite dall'una all'altra dimensione.

Questa 'strumentalità' dell'immagine del vento fa dunque tutt'uno con la logica stessa dell'*Infinito*. Ma svincolata da quella funzione e riproposta nella sua autonomia evocativa, l'immagine fa più volte la sua apparizione nei *Canti*, tanto da potersi a buon diritto considerare (per parafrasare un'espressione della psicocritica) un'immagine 'ossessiva'.[2] Nel corpo principale dei *Canti*, quello che va da *All'Italia* alla *Ginestra*, la prima e l'ultima immagine di questa serie compaiono rispettivamente nel *Primo amore* (1817), dove l'immagine è introdotta con funzione di *illu-*

2. Mi riferisco naturalmente alla terminologia di Mauron 1963.

strans all'interno di un paragone con referente psicologico (lo stato di un animo innamorato):

> oh come soavissimi diffusi
> moti per l'ossa mi serpeano, oh come
> mille nell'alma instabili, confusi
> pensieri si volgean! *qual tra le chiome*
> *d'antica selva zefiro scorrendo,*
> *un lungo, incerto mormorar ne prome...* (vv. 28-33);[3]

e nelle *Ricordanze* (1829), entro un contesto rievocativo-descrittivo (le sere d'infanzia trascorse nel silenzio del paterno giardino):

> E la lucciola errava appo le siepi
> e in su l'aiuole, *susurrando al vento*
> *i viali odorati, ed i cipressi*
> *là nella selva* (vv. 14-17).

Ma la prima apparizione dell'immagine nell'ordine cronologico dei componimenti è registrabile nel *Frammento XXXIX* («*Spento il diurno raggio in occidente*»), che Leopardi incluse nella sezione d'appendice dei *Canti*, a cominciare dall'edizione napoletana del 1835, rielaborando una parte del primo canto dell'*Appressamento della morte* (1816). Qui la protagonista femminile (ma nella redazione giovanile lo stesso io poetico) si avvia per una landa fiorita, nella quale a un certo punto si scatena una tempesta. Ecco all'inizio del racconto la visione del *locus amoenus*, illuminato dai raggi della luna e ventilato da una dolce brezza:

> Spandeva il suo chiaror per ogni banda
> la sorella del sole, e fea d'argento
> gli arbori ch'a quel loco eran ghirlanda.
> *I ramuscelli ivan cantando al vento* (vv. 7-10).[4]

3. Così l'edizione Starita; prima lezione nell'autografo napoletano: «Oh come soavissimi, diffusi / moti per l'ossa mi serpeano! o come / mille la mente attoniti, confusi // agitavan pensier! come le chiome / folte di selva Zefiro scuotendo / un lungo incerto susurrar ne prome». (I corsivi nei testi citati sono naturalmente miei).

4. Il v. 10 è lezione del 1835; l'autografo napoletano dell'*Appressamento* reca come prima lezione: «I rami folti gian cantando al vento».

Ma con l'apparire di un «nugol torbo», il vento a poco a poco si rinforza:

> *e intanto al bosco si destava il vento,*
> al bosco là del dilettoso loco.
> E si fea più gagliardo ogni momento... (vv. 38-40),[5]

con un crescendo che culmina in un quadro di rovinosa violenza:

> E d'ogn'intorno era terribil cosa
> il volar polve e fronde e rami e sassi,
> e il suon che immaginar l'alma non osa (vv. 64-66),[6]

secondo un gusto 'catastrofico' caro al primo Leopardi, autore nella sua puerizia (1810) di un poemetto intitolato *Il diluvio universale.*[7]

Il *Frammento XXXIX* ci offre dunque due diversi stadi dell'immagine: il passaggio dall'uno all'altro costituisce anzi il tema stesso del componimento. Nelle occorrenze successive dei *Canti*, l'immagine sarà offerta di volta in volta in una delle due versioni: quella 'lene' (col vento che «stormisce» o «mormora» o «susurra») e quella 'tempestosa' (col vento che «muggisce» o «fischia», ecc.).

Al versante 'lene' si può ascrivere il passo di *A un vincitore nel pallone*, dove il poeta profetizza una regressione delle città latine allo stato boschivo, non senza qualche suggestione delle fosche descrizioni ossianiche:[8]

5. Prima lezione dell'autografo napoletano: «e 'ntanto tra le frasche crescea 'l vento, / e sbatteva le piante del bel loco, // e si facea più forte ogni momento...»

6. Prima lezione dell'autografo napoletano: «E ne la selva era terribil cosa / il volar foglie e rami e polve e sassi, / e 'l rombar che la lingua dir non osa».

7. Un gusto, sia detto tra parentesi, che ritornerà con ben altra forza e funzionalità nella tarda *Ginestra.*

8. Naturalmente nella versione del Cesarotti. Si veda ad es. *Cartone*, vv. 149-50 e 155-59: «Vidi Barcluta anch'io, ma sparsa a terra, / rovine e polve [...] il solitario cardo / fischiava al vento per le vuote case, / ed affacciarsi alle finestre io vidi / la volpe, a cui per le muscose mura / folta e lungh'erba iva strisciando il volto». Per l'uso specifico del verbo *mormorare* cfr. *Colante e Cutona*, vv. 163-64: «Il vento ad ora ad or tra fronda e fronda / mormorerà...» Nell'àmbito dell'intertestualità i testi ossianico-cesarottiani sono tra i principali suggeritori di immagini del genere. Si consideri ad es., come lontana anticipazione di *Infinito* 8-9, il seguente passo di *Fingal II*, vv. 117-18: «[...] al vento / s'odon forte stormir l'aride fronde». (Cito dall'edizione pisana dei *Canti di Ossian* [1801], ora riprodotta anastaticamente in Costa 1994).

Tempo forse verrà ch'alle ruine
delle italiche moli
insultino gli armenti, e che l'aratro
sentano i sette colli; e pochi Soli
forse fien volti, e le città latine
abiterà la cauta volpe, e *l'atro*
bosco mormorerà fra le alte mura... (vv. 40-46);

o, in un'atmosfera più idillica, il luogo dell'*Ultimo canto di Saffo* dove la protagonista evoca alcuni aspetti di una natura ridente che la esclude crudelmente dal suo cerchio:

A me non ride
l'aprico margo, e dall'eterea porta
il mattutino albor; me non il canto
de' colorati augelli, *e non de' faggi*
il murmure saluta... (vv. 27-31).

A questo stesso versante potremmo assegnare un tratto dello spettacolo naturale che si offre al giovane Adamo, in quella sorta di 'idillio preistorico' costituito dalla seconda lassa dell'*Inno ai Patriarchi*:

Tu primo il giorno, e le purpuree faci
delle rotanti sfere, e la novella
prole de' campi, o duce antico e padre
dell'umana famiglia, e tu *l'errante*
per li giovani prati aura contempli (vv. 22-26),

dove la trasposizione visiva dell'immagine (parafrasi dello Straccali: «e tu contempli la giovane vegetazione dei prati, mossa dall'errante venticello»)[9] non dovrebbe far velo al suo riconoscimento, soprattutto se ne ricerchiamo una parafrasi nell'abbozzo in prosa dell'*Inno*:

Ad Adamo. Tu primo contempli la purpurea luce del sole, e la volta dei cieli, e le bellezze di questa terra. Descrizione dello stato di solitudine in cui si trovava allora il mondo non abitato per anche dagli uomini, e solamente da pochi animali. Il torrente scendeva inudito dalla sua rupe, ed empieva le valli

9. Straccali 1910, 124.

d'un suono che nessun orecchio riceveva. L'eco non lo ripeteva che al vento. [...]. *Le foglie stormivano* ecc.[10]

A metà fra le due versioni si può situare un passo della canzone *Alla Primavera*, in cui si contrappone un paesaggio solitario e deserto a una natura popolata di favolose entità, quale fu quella contemplata degli antichi:

> Già di candide ninfe i rivi albergo,
> placido albergo e specchio
> furo i liquidi fonti. Arcane danze
> d'immortal piede i ruinosi gioghi
> scossero e l'ardue selve (*oggi romito*
> *nido dei venti*)... (vv. 23-28).

Qui l'immagine parentetica, resa più vaga dall'aggettivo *romito* (una di quelle «voci poetiche per l'infinità e vastità dell'idea», secondo l'autore dello *Zibaldone*),[11] valorizzato a sua volta dalla posizione in *enjambement*, ha il potere di ribaltare poeticamente un aspetto della realtà naturale che dovrebbe riuscire squallido nelle intenzioni descrittive dell'autore. (Una sottile rivincita, se vogliamo, di quella sensibilità 'romantica' che, tutt'altro che compressa dall'educazione classicistica, fu il lievito segreto di tanta poesia leopardiana).

Sul versante esclusivamente 'tempestoso' dell'immagine è da collocare innanzitutto il passo di un altro «frammento», il XXXVIII ("*Io qui vagando al limitare intorno*"), prelevato dall'*Elegia II* (1818) e incluso anch'esso nell'appendice dei *Canti*, dove la tempesta è invocata dal poeta perché trattenga la donna dal partire, ma anche perché è in consonanza coll'animo di un amante infelice (motivo che diventerà esplicito nell'*Ultimo canto di Saffo*):

> Io qui vagando al limitare intorno,
> invan la pioggia invoco e la tempesta,
> acciò che la ritenga al mio soggiorno.

10. Ed. Felici-Trevi 1997, 470 (corsivo mio).
11. Ed. Pacella 1991, p. 2629 dell'autografo.

> Pure *il vento muggia nella foresta,*
> e muggia tra le nubi il tuono errante... (vv. 1-6).[12]

Non è da tralasciare in questa rassegna uno spunto della canzone *Sopra il monumento di Dante*, dove il poeta rievoca l'ignoto sacrificio dei soldati italiani morti in Russia nella campagna napoleonica, reso più radicalmente disperato da una natura desolata, unica spettatrice di quello strazio:

> Di lor querela il boreal deserto
> e consce fur *le sibilanti selve*... (vv. 154-155).

Un altro luogo in cui l'immagine è impiegata in una versione decisamente tempestosa è quello dell'*Inno ai Patriarchi* dov'è ricordato il fratricida Caino che, disperato per il suo delitto, fugge i luoghi deserti:

> Trepido, errante il fratricida, e l'ombre
> solitarie fuggendo e *la secreta*
> *nelle profonde selve ira de' venti*... (vv. 43-45).

Che si tratti, nell'una o nell'altra versione, di un'immagine ben radicata nella psiche del poeta è comprovato da alcune sue precoci apparizioni nella produzione puerile e adolescenziale. Si ricordava poco fa il poemetto *Il diluvio universale*, del 1810. Ebbene, nella sua trama apocalittico-descrittiva trova anche posto un riferimento alla furia del vento in una selva:

> Muggir s'ascolta la ramosa selva (I 54),

con lo stesso verbo di gusto ossianico-cesarottiano[13] che tornerà poi,

12. La situazione di un innamorato infelice che si abbandona al piacere della tempesta e che, al cessare di questa, se ne lamenta, è anche l'«argomento» di un'elegia comunemente assegnato al 1819, ricalcante per parecchi aspetti il citato brano dell'*Elegia II*, senza, naturalmente, la circostanza 'domestica' della partenza della donna, che dà un qualche sapore di realtà all'ossianismo un po' gridato di quel brano. Nel suddetto «argomento» non manca comunque un tratto in cui è riproposta l'immagine del vento tra le piante, nella sua versione ovviamente tempestosa: «Voglio andare su quella montagna dove vedo che le querce si movono e agitano assai». Cfr. ed. Felici-Trevi 1997, 455.

13. Cfr. *Fingal VI*, v. 6: «Mugge il vento lontano»; *Morte di Cucullino*, vv. 182-83: «Que-

come abbiamo visto, nel *Frammento XXXVIII*. In un contesto ugualmente tempestoso l'immagine compare nel coevo *Sonetto pastorale*:

> Schianta il bosco, *e tra le fronde*
> *romoroso stride il vento,*
> e terror funesto infonde (vv. 9-11),

e, con l'aggiunta dell'ambientazione notturna, nel posteriore *Inno a Nettuno*, contraffazione dal greco, com'è noto, del poeta diciottenne:

> [...] stanno tempestose nubi
> su le cime degli alberi, *e del vento*
> *mormora il bosco al soffio* (orrore ingombra
> le menti dei mortali) (vv. 186-189).

Nello stesso *Appressamento della morte* l'immagine, già adoperata, come s'è visto, nel primo canto, e di lì passata con qualche modifica al *Frammento XXXIX*, ricompare nel terzo canto in versione tempestosa e sotto forma di paragone (le schiere degli atei che urlano la loro dannazione):

> E sentigli ulular *come foresta*
> *allor che 'nfuria 'l vento*, e che rimbomba
> per l'aer fosco voce di tempesta. (vv. 67-69)[14]

sto è 'l fischiar del bosco, / questo è 'l muggir del vento»; *La guerra di Caroso*, vv. 226-27: «Tre volte intorno / i venti della notte alto muggiro».

14. In una rassegna delle varie occorrenze dell'immagine nella prima poesia leopardiana un cenno a parte meriterebbe la versione dell'idillio quinto di Mosco (1815), dove il poeta contrappone alle insidie del mare la sicurezza della terraferma, e la stessa possibilità di godersi il violento soffiare del vento stando steso sotto un pino: «Ma quando spuma il mar canuto, e l'onda / gorgoglia, e s'alza strepitosa, e cade, / il suol riguardo e gli arbori, e dal mare / lungi men fuggo; allor sicura e salda / parmi la terra, allora in selva oscura / seder m'è grato, mentre canta un pino / al soffiar di gran vento...» (ed. Felici-Trevi 1997, 421). La forza del vento, che nel testo greco è un elemento che di per sé insidia il piacere della quiete (traduzione letterale: «allora la terra mi è gradita e mi piace la selva ombrosa, *dove se anche il vento soffia forte il pino canta*»), nella versione leopardiana è vista anch'essa come parte dell'idillio edonistico. Un'autorizzazione in questo senso era fornita dalla versione di Giovanni Francesco Pagnini, giustamente richiamata da Bigi 1967, 28-31: «La terra allor mi è fida, / e mio pronto diletto è selva opaca, / ove il pin de' gran venti al soffio canta»; ma è significativo che il giovane Leopardi, per suo conto ben esperto di greco, ne seguisse l'invito.

In queste prime occorrenze dell'immagine, come può vedersi, la furia del vento è associata a un effetto di terrore. Questo dato ci rimanda a una pagina del *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* (1815), dove la predilezione dell'autore per la detta immagine trova una prima significativa sanzione al livello della coscienza riflessa. La pagina fa parte del capitolo decimoquarto del *Saggio*, intitolato *Del vento e del tremuoto*. Leggiamone l'inizio:

> Il timore avea fatto riguardare il tuono e la folgore [*a cui è dedicato il capitolo precedente*] come cose soprannaturali. Esso fece qualche cosa di più riguardo al vento. Per sua opera si attribuì a questo la divinità. Si videro degli alberi agitarsi e crollare, mentre per l'aria udivasi un soffiar veemente e un romor forte, quasi di torrente che dall'alto precipitasse con empito. Guardando intorno, non vedeasi cosa che cagionasse quel soffio. Questo fenomeno inconcepibile colpì gli uomini primitivi. Essi si prostrarono stupefatti, e adorarono il Nume sconosciuto che passava invisibile sopra le loro teste.[15]

Si è più volte detto del duplice atteggiamento che contraddistingue l'autore del *Saggio* nei confronti degli «errori popolari»: di sorridente superiorità razionalistico-cattolica, ma anche di segreta simpatia per il fascino di quelle fantasie primitive. Nel brano in questione la simpatia sembra di gran lunga prevalere sul sorriso di superiorità. C'è difatti, nella ricostruzione dell'animo primitivo, un'evidente partecipazione emotiva: Leopardi tende a proiettare nella preistoria dell'uomo una parte delle sue emozioni fanciullesche, con una sovrapposizione di ontogenesi e filogenesi che sarà poi una caratteristica del suo metodo speculativo. Questa sovrapposizione era del resto già palese nel capitolo sul tuono, dove l'autore trascorreva in modo esplicito dal timore primitivo al timore fanciullesco, arrivando a fornire agli stessi educatori qualche consiglio pratico sul modo di rassicurare i loro giovani soggetti. L'elemento timore è presente, come si vede, anche nella casistica del vento, ma in forma più sfumata, per la ricordata natura ancipite, tempestosa o lene, del fenomeno. La radice emotiva resta, per dirla con un'espressione suggestiva di Michel Orcel, la «percezione di una voce del Lontano».[16]

15. Ed. Felici-Trevi 1997, 918.

16. Cfr. Orcel 1993; la citazione a p. 96. Il discorso dell'Orcel riguarda in generale la presenza del vento come 'suono' nella poesia leopardiana, con un'estensione finale anche al canto e alla musica. Quello che non mi sento di condividere di queste pagine pur fini e

Ma la consonanza coi primitivi si esaurisce entro quest'àmbito psicologico. Al di là di esso si apre per l'autore del *Saggio* un discorso storico-antropologico (i primitivi «si prostrarono stupefatti, e adorarono il Nume sconosciuto»), con diramazioni tanto nell'area classica (i venti, considerati come Dei, ebbero altari, sacrifici e templi), quanto in quella biblica (Iddio comparve ad Elia in un venticello placido), verso cui il giovane Leopardi torna ad assumere l'atteggiamento dell'osservatore curioso, del collezionista di singolarità. Il discrimine rispetto ai primitivi è dato infatti dalla coscienza, ben presente all'autore del *Saggio*, di una matrice naturale del fenomeno. Si ponga mente alla consecuzione:

1) per l'aria udivasi un soffio veemente e un romor forte...
2) Guardando intorno, non vedeasi cosa che cagionasse quel soffio.
3) Questo fenomeno inconcepibile colpì gli uomini primitivi.

È in questa direzione, precisamente, che si avvierà la meditazione del Leopardi adulto, fino alla pagina zibaldoniana del 16 ottobre 1821, dove ciò che era implicito nel capitolo del *Saggio* verrà esplicitato, nel quadro di una articolata riflessione sui meccanismi mentali produttori degli 'effetti d'infinito'. La pagina a cui mi riferisco è quella in cui l'autore, che ha lungamente teorizzato sulle condizioni di un''ottica idillica', passa all'individuazione di un''acustica idillica', fondata sulla percezione dei suoni e dei canti come produttori di sensazioni vago-indefinite. Ecco la prima parte di quella pagina:

Quello che altrove ho detto sugli effetti della luce, o degli oggetti visibili, in riguardo all'idea dell'infinito, si deve applicare parimente al suono, al canto, a tutto ciò che spetta all'udito. È piacevole per se stesso, cioè non per altro, se non per un'idea vaga ed indefinita che desta, un canto (il più spregevole) udito da lungi o che paia lontano senza esserlo, o che si vada appoco appoco allontanando, e divenendo insensibile; o anche viceversa (ma meno), o che sia così

suggestive è il rilievo eccessivo dato agli aspetti mitico-archetipici del tema. La divergenza, che non mi sembra episodica, nasce dal diverso segno orientativo da dare ai processi conoscitivi leopardiani: la tendenza dell'Orcel, tutt'altro che isolata nella recente critica leopardiana, è quella di recuperare alcune motivazioni esoteriche e religiose a monte, compiendo un cammino a ritroso rispetto alla coscienza leopardiana adulta, quella che va dal *Saggio* allo *Zibaldone*, orientata in una direzione decisamente psico-sensistica.

lontano, in apparenza o in verità, che l'orecchio e l'idea quasi lo perda nella vastità degli spazi; un suono qualunque confuso, massime se ciò è per la lontananza; un canto udito in modo che non si veda il luogo da cui parte; un canto che risuoni per le volte di una stanza ec. dove voi non vi troviate però dentro; il canto degli agricoltori che nella campagna s'ode suonare per le valli, senza però vederli, e così il muggito degli armenti ec. Stando in casa, e udendo tali canti o suoni per la strada, massime di notte, si è più disposti a questi effetti, perchè nè l'udito nè gli altri sensi non arrivano a determinare nè circoscrivere la sensazione, e le sue concomitanze.[17]

Il lettore dei *Canti* non stenterà a riconoscere in qualcuna di queste notazioni una situazione già consacrata dalla poesia leopardiana. Così in quel «canto (il più spregevole) udito da lungi [...], o che si vada appoco appoco allontanando», è senz'altro ravvisabile, anche negli elementi linguistici, il canto dell'artigiano nella *Sera del dì di festa*: un canto in sé forse «spregevole», come di colui «che torna [...] / dopo i sollazzi al suo povero ostello», ma che allontanandosi man mano nella vastità della notte realizza, si può dire, tutte le condizioni vago-indefinite enunciate nel passo zibaldoniano. Anche per il «canto che risuona per le volte di una stanza ec., dove voi non vi troviate però dentro», si può riconoscere un precedente poetico, ossia l'«arguto canto» proveniente dalle «romite stanze» di una fanciulla nella *Vita solitaria*: con l'aggiunta, anche qui, dell'ambientazione notturna del fenomeno. Nel caso, invece, del «canto degli agricoltori che nella campagna s'ode suonare per le valli» ci troviamo davanti non a una situazione poeticamente già svolta ma a un precorrimento, a conferma di come la riflessione dello *Zibaldone* segua o preceda di volta in volta la poesia leopardiana in atto. La situazione è quella che di lì a due anni sarà evocata nella quarta strofa della canzone *Alla sua Donna*: «Per le valli ove suona / del faticoso agricoltore il canto...» (vv. 34-5). A tutti e tre questi casi è applicabile quanto l'autore dichiara alla fine della pagina in questione:

E tutte queste immagini in poesia ec. sono sempre bellissime, e tanto più quanto più negligentemente son messe, e toccando il soggetto, senza mostrar l'intenzione per cui ciò si fa, anzi mostrando d'ignorare l'effetto e le immagini

17. *Zibaldone*, pp. 1927-28.

che son per produrre, e di non toccarli se non per ispontanea, e necessaria congiuntura, e indole dell'argomento ec.[18]

«Senza mostrar l'intenzione per cui ciò si fa»: il lettore è dunque avvertito di una piena consapevolezza dell'autore circa la carica 'infinitiva' implicita in quelle immagini.

Al di là dell'andamento paratattico, accumulativo della pagina zibaldoniana sopra citata, le modalità che conferiscono a un evento acustico delle connotazioni vago-infinite sono in realtà ben calcolate. Nel campo degli «oggetti visibili», com'è noto, le condizioni essenziali per creare effetti d'infinito erano date da: 1) lo spettacolo di una vastità reale; 2) un impedimento ad abbracciarla tutta con lo sguardo, tale da favorire l'immaginazione di una vastità illimitata («immensità»). Entrambe le condizioni, debitamente trasposte, son presenti, a ben guardare, nella casistica dell'udito. Per quel che concerne la vastità, si considerino le seguenti notazioni:

> un canto [...] che l'orecchio o l'idea quasi lo perda nella vastità degli spazi;
> il canto degli agricoltori che nella campagna s'ode suonare per le valli.

Ma non meno presenti sono le condizioni dell'impedimento, anche se identificabili in una serie di elementi in apparenza eterogenei. Innanzitutto nell'idea di «lontananza»:

> un canto (il più spregevole) udito da lungi o che paia lontano senza esserlo, o che si vada appoco appoco allontanando [...] o che sia così lontano, in apparenza o in verità, che l'orecchio o l'idea quasi lo perda nella vastità degli spazi;
> un suono qualunque [...], massime se ciò è per la lontananza;

poi nell'idea stessa di 'confusione', inerente alla qualità del suono:

> un suono qualunque confuso;

in terzo luogo, nell'eventuale ambientazione notturna dei detti fenomeni, stante il potere indeterminativo dell'oscurità:

18. *Ivi*, pp. 1929-30.

udendo tali canti o suoni per la strada, massime di notte;

infine, nell'occultamento della fonte di provenienza:

un canto udito in modo che non si veda il luogo da cui parte;
un canto che risuoni per le volte di una stanza ec. dove voi non vi troviate però dentro;
il canto degli agricoltori che nella campagna s'ode suonare per le valli, senza però vederli.

È a quest'ultima condizione che si lega soprattutto la suggestione d'infinità prodotta dal «fragore del tuono» e dallo «stormire del vento», com'è dichiarato nel séguito della pagina, dove l'autore ritorna sui motivi abbozzati nei capitoli tredicesimo e quattordicesimo del *Saggio sopra gli errori popolari*, fondendoli in un'unica considerazione:

A queste considerazioni appartiene il piacere che può dare e dà (quando non sia vinto dalla paura) il fragore del tuono, massime quand'è più sordo, quando è udito in aperta campagna; lo stormire del vento, massime nei detti casi, quando freme confusamente in una foresta, o fra i vari oggetti di una campagna, o quando è udito da lungi, o dentro una città trovandosi per le strade ec. Perocchè oltre la vastità, e l'incertezza e confusione del suono non si vede l'oggetto che lo produce, giacchè il tuono e il vento non si vedono.[19]

Ma mentre il piacere prodotto dal tuono può essere, come si vede, sopraffatto dal terrore, quello prodotto dal vento, presente in una gamma di situazioni più varia, appare ormai immune da quell'eventualità, ossia del tutto fruibile in chiave vago-indefinita. La motivazione psicologica enunciata nella pagina del *Saggio* («Guardando intorno non vedeasi cosa che cagionasse quel soffio») trova qui, come s'è detto, la sua definitiva sanzione. Ma accanto ad essa (ed è un acquisto conoscitivo rispetto al *Saggio*) si situano le altre modalità sopra definite per i suoni, a completare l'intera costellazione delle condizioni che favoriscono acusticamente l'illusione infinitiva: la vastità dello spazio («fra i vari oggetti di una campagna»), la lontananza del suono («quando è udito da lungi»), la sua

19. *Ivi*, pp. 1928-29.

natura «confusa» («quando freme confusamente in una foresta»). Il fatto è che nell'apprezzamento dell'immagine l'autore dello *Zibaldone*, a differenza di quello del *Saggio*, tende a privilegiarne la versione 'lene': gli attributi dell''incertezza' e della 'confusione' prevalgono ormai su quelli della 'veemenza'.

L'antecedente poetico più diretto dell'immagine zibaldoniana è da ricercarsi in questo senso nel citato passo del *Primo amore*, dove all'ambientazione silvestre si aggiungevano appunto le idee di 'incertezza' e di 'confusione': quest'ultima, in particolare, suggerita per trasposizione dall'aggettivo che qualificava i «pensieri» del soggetto innamorato, ossia, come si ricorderà, l'*illustrandum* del paragone:

> [...] oh come
> mille nell'alma instabili, *confusi*
> pensieri si volgean! qual tra le chiome
> d'antica selva zefiro scorrendo,
> un lungo, *incerto* mormorar ne prome.

Quanto al verbo che qualifica l'azione del vento nel passo zibaldoniano, Leopardi non adopera, come nel *Primo amore*, il petrarchesco *mormorare*, ma il più specifico *stormire*, già impiegato nell'*Infinito* e non più usato nei *Canti*, anzi in nessun'altra delle sue poesie:[20] quasi a voler suggerire che quel verbo nell'*Infinito* aveva una connotazione 'tecnica', non soltanto evocativa. Abbiamo visto infatti come l'autore dell'«idillio» puntasse sulla funzione di cerniera di quell'immagine nel passaggio dall'uno all'altro infinito, quello spaziale e quello temporale. Ma ora sappiamo che quella cerniera era dotata a sua volta di un'autonoma carica 'infinitiva'.

Dopo la pagina zibaldoniana le ricorrenze della nostra immagine nella poesia leopardiana sono ancora cinque: quella di *Alla Primavera* (gennaio 1822), vv. 27-28; quella dell'*Ultimo canto di Saffo* (maggio 1822), vv. 30-31; quelle dell'*Inno ai Patriarchi* (luglio 1822), vv. 25-26 e 44-45; e quella delle *Ricordanze* (agosto-settembre 1829), vv. 15-17. Tra le prime quattro e l'ultima corrono ben sette anni. Questo divario si spiega in parte col

20. Non fa eccezione il brano sopra citato dell'abbozzo dell'*Inno ai Patriarchi*, trattandosi appunto di un pezzo in prosa.

silenzio della poesia leopardiana tra le canzoni e i canti pisano-recanatesi (con le supreme eccezioni della canzone *Alla sua Donna* e del *Coro* di morti nel *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*, due poesie 'al limite', che hanno per oggetto l'evocazione di due «indicibili»),[21] in parte con le stesse vicende della poetica leopardiana dopo quel silenzio. Ma prima di dir qualcosa su quest'ultimo punto, è da registrare un'altra occorrenza della nostra immagine al di qua delle *Ricordanze*: non però in una lirica, ma in un testo prosastico, ossia nella *Storia del genere umano*, la prima delle *Operette morali*. Qui nella sequenza degli espedienti posti in opera da Giove per offrire agli uomini una qualche parvenza d'infinito, stante l'impossibilità di compiacerli circa la sostanza della loro richiesta, c'è anche quello di immettere il suono del vento nelle selve. Leggiamo il brano:

> E risolutosi [*sogg.* Giove] di moltiplicare le apparenze di quell'infinito che gli uomini sommamente desideravano (dappoi che non li poteva compiacere della sostanza, e volendo favorire e pascere le coloro immaginazioni, dalla virtù delle quali principalmente comprendeva essere proceduta quella tanta beatitudine della loro fanciullezza); fra i molti espedienti che pose in opera (siccome fu quello del mare), creato l'eco, lo nascose nelle valli e nelle spelonche, *e mise nelle selve uno strepito sordo e profondo con un vasto ondeggiamento delle loro cime.*[22]

Si tratta di un Giove, verrebbe fatto di dire, che ha letto la pagina dello *Zibaldone* sul valore 'infinitivo' dei suoni. Ma del binomio di quella pagina, vento e tuono, manca all'appello il secondo.[23] La ragione sta certamente nell'idea di terrore che, come abbiamo visto, poteva essere connessa coll'immagine del tuono. Una conferma di ciò l'abbiamo nel séguito stesso dell'operetta, dove il tuono compare appunto come uno dei mezzi di cui Giove intende servirsi per variare negativamente l'uniformità della vita umana, allo scopo di rivalutarla nel desiderio degli uomini:

21. L'espressione è di Bacchelli 1960: cfr. pp. 143-44, 304.
22. Ed. Felici-Trevi 1997, 494 (corsivo mio).
23. In compenso, l'autore ha trasferito al vento un attributo 'indefinitivo' («uno strepito *sordo* e profondo») proprio del tuono nella rassegna dello *Zibaldone* («il fragore del tuono, massime quand'è più *sordo*»).

> Appresso creò le tempeste dei venti e dei nembi, si armò del tuono e del fulmine, diede a Nettuno il tridente, spinse le comete in giro e ordinò le eclissi; colle quali cose e con altri segni ed effetti terribili, instituì di spaventare i mortali di tempo in tempo: sapendo che il timore e i presenti pericoli riconcilierebbero alla vita... [24]

Anche in questo caso la rappresentazione si nutre largamente della materia 'erudita' del *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, un testo la cui incidenza nella storia poetica (e non solo poetica) leopardiana si dimostra sempre più rilevante.

Ma la pagina dell'operetta è notevole soprattutto per la denuncia del carattere 'illusionistico' dei miti della poetica «idillica», a cominciare da quello dell'infinito-indefinito. Negli «idilli» la coscienza della loro natura decettiva era tutt'altro che assente, era anzi parte costitutiva del loro stesso fascino (gli «ameni inganni»): ma l'accento batteva sull'attualità della loro fruizione, più che sulla certezza della loro «vanità». Nella *Storia del genere umano*, giunta alle ultime conseguenze la «teoria del piacere», ossia la persuasione dell'impossibile felicità dell'individuo, si capovolge in certo senso il punto di vista degli «idilli»: sulla fruizione attuale dei prodotti (le illusioni) prevale il disvelamento dei meccanismi produttori. Per ciò che riguarda in particolare il fenomeno acustico ch'è l'oggetto del nostro discorso, quella pagina della *Storia* ne celebra ancora una volta il potere in(de)finitivo, ma insieme lo liquida dichiarandone, al pari di tutte le altre 'amenità' introdotte da Giove, l'inadeguatezza a colmare con una falsificazione d'infinito l'infinita richiesta di felicità da parte dell'uomo.

Questa acquisizione può considerarsi senza ritorno per la tematica e per la poetica leopardiana. I canti pisano-recanatesi saranno infatti una celebrazione al passato delle sterminate operazioni immaginative compiute dalla mente del poeta-fanciullo: ma quella celebrazione non sarà disgiunta da un'accorata denuncia del «vero», ossia della «sorte delle umane genti» (*A Silvia*, v. 59), includente in quanto tale anche il destino del poeta con tutta la sua 'diversità' individuale (aristocraticamente esibita, invece, nei giovanili «idilli»). Di qui il carattere complesso, evocativo e riflessivo, contemplativo e gnomico di quelle liriche. Anche sul

24. Ed. Felici-Trevi 1997, 495.

piano dei registri espressivi, del resto, sulla ricerca diretta del «vago» e dell'«indefinito»,[25] prevarranno movenze melodicamente limpide e nette, con un intreccio sapiente di «familiare» e di «pellegrino», ma con possibilità di aperture, nei momenti forti della 'protesta', verso tonalità più ferme e desolate. Il *Canto notturno* è in questo senso un testo esemplare (non propriamente un «idillio degli idillii», secondo la pur suggestiva definizione desanctisiana).[26]

Quando l'immagine del vento tra le piante ricomparirà dunque nelle *Ricordanze*, si tratterà propriamente di un'esperienza recuperata dal passato, ossia di un 'ripescaggio' della memoria infantile, come tutti gli altri aspetti rievocati nel corso di quella lirica in qualità di «rimembranze». Il distanziamento storico coinciderà anzi, nel nostro caso, con l'indicazione stessa della situazione originaria: è proprio dall'ascolto fanciullesco del vento in quei «viali» e in quella «selva» che si svilupperà infatti nel poeta quella sensibilità per 'la voce dell'invisibile' che lo accompagnerà fino agli anni adulti, e che troverà la sua motivazione psichica nella pagina dello *Zibaldone* sui suoni e la sua realizzazione poetica nei luoghi dei *Canti* sopra esaminati.

25. Nello stesso àmbito linguistico la riflessione zibaldoniana sulle parole «naturalmente poetiche» perché contenenti idee «vaghe e indefinite» è limitabile, se ben si guarda, agli anni 1819-23.

26. De Sanctis 1953, 276.

Riferimenti bibliografici

Bacchelli 1960 = R.B. *Leopardi e Manzoni. Commenti letterari*, Milano, Mondadori.

Bigi 1967 = E.B., *Il Leopardi traduttore dei classici*, in Id., *La genesi del «Canto notturno» e altri studi sul Leopardi*, Palermo, Manfredi.

Costa 1994 = G.C., *Un moderato delle lettere. Le varianti ossianiche di Cesarotti*, Catania, C.U.E.C.M.

De Sanctis 1953 = F.D.S., *La letteratura italiana nel secolo XIX*, vol. III, *Giacomo Leopardi*, a cura di W. Binni, Bari, Laterza.

Felici-Trevi 1997 = G. Leopardi, *Tutte le poesie e tutte le prose*, a cura di L.F. e E.T., ediz. integrale, Roma, Newton & Compton.

Mauron 1963 = Ch.M., *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Paris, Corti (trad. it., Milano, Il Saggiatore 1966).

Orcel 1993 = M.O., *Il suono dell'infinito. Saggi sulla poetica del primo Romanticismo italiano da Alfieri a Leopardi*, Napoli, Liguori.

Pacella 1991 = G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, ediz. critica e annotata a cura di G.P., Milano, Garzanti.

Peruzzi 1981 = G. Leopardi, *Canti*, ediz. critica di E.P. con la riproduzione degli autografi, Milano, Rizzoli.

Straccali 1910 = G. Leopardi, *I Canti*, a cura di A.S., terza ediz. corretta e accresciuta da O. Antognoni, Firenze, Sansoni.

FRANCO GAVAZZENI

POSTILLA LEOPARDIANA

Nella memorabile risposta di Gianfranco Contini, *Implicazioni leopardiane* (in «Letteratura», IX [1947], 2, pp. 102-109, ora in *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 41-52), allo studio di Giuseppe De Robertis (pure pubblicato in «Letteratura», VIII [1946], 6, pp. 1-9: *Sull'autografo del canto «A Silvia»*), individuati tre tipi di implicazioni variantistiche, vale a dire: «correzioni che rinviano ad altri passi del medesimo componimento [...] correzioni che rinviano a passi dell'autore fuori del componimento presente [...] correzioni che rinviano, tanto per l'eliminazione [...] quanto per l'acquisto, a luoghi esorbitanti dall'opera dell'autore, cioè a sue abitudini culturali, a sue letture immanenti alla coscienza» (*Varianti*, p. 42), e anche osservato che «le implicazioni sono implicazioni anche perché i tipi s'intricano fra loro, e per esempio un compenso interno trova al di fuori riscontri similari» (p. 42), Contini, in opposizione alla «puntualità pressoché rigorosa» dell'esame derobertisiano, coerentemente al proposito di «indicare, dinamizzando la materia, che quegli spostamenti sono spostamenti in un sistema» (p. 41), affermava che «Dichiarazioni singole sono escluse per definizione», subito precisando: «ma mi avvedo che l'unica aggiunta che vorrei fare s'inquadra anch'essa nel sistema. Perché Leopardi corregge *splendeva* in *splendea*?». Per notare di seguito che l'opposizione possiede un duplice carattere: «tonale, in quanto la desinenza in *-eva* è prosodicamente normale, ossia razionale, inadatta alla nobiltà della contemplazione; fonosimbolico, in quanto l'iato che la desinenza in *-ea* contiene a fine di verso fissa la durata della contemplazione» (p. 42). Tale sarebbe, a

giudizio di Contini, e puntualmente, «la risposta della coscienza linguistica» (ibid.), se non che, e sempre secondo il critico, la correzione (*splendeva* > *splendea*) s'inserisce nell'*usus scribendi* leopardiano, così definito: «desinenza di tipo *-ea* all'interno di verso, dov'è monosillabica, quando segua consonante (per esempio qui *spendea* 18 [«E di me si spendea la miglior parte»], *porgea* 20 ecc. [«Porgea gli orecchi al suon de la tua voce»], e per lo stesso verbo lo *splendeati* della canzone al Mai 107 [«Sole splendeati in vista»], il doppio *splendea* delle *Ricordanze* 154 [«La gioia ti splendea, splendea ne gli occhi»]; desinenza di tipo *-ea* in fin di verso dov'è bisillabica (per esempio *battea* nel *Consalvo* 79 [«Postasi al cor, che gli ultimi battea»], fuori, sembrerebbe, d'un'esplicita necessità espressiva); desinenza di tipo *-eva* solo all'interno quando segua vocale e perciò sinalefe (per esempio qui *molceva il core* 44 [«Non ti molceva il core»] *Varianti*, p. 43).

Quanto al tipo di desinenza dell'imperfetto in *-ea*, monosillabica all'interno del verso quando segue parola che inizia con consonante, osservo innanzitutto che tale cosiddetto *usus scribendi* non è esclusivamente leopardiano. Basti l'esempio di poeti quali Parini, Monti, Foscolo (e Alfieri), il cui linguaggio per Leopardi nello *Zibaldone* (p. 3418) era «molto più propriamente e più perfettamente poetico e distinto dal prosaico, che non è quello di verun altro de' nostri poeti, inclusi nominatamente i più classici e sommi antichi. Di modo che per quelli e per gli altri che li somigliano, e per l'uso de' poeti di questo e dell'ultimo secolo, l'Italia ha oggidì una lingua poetica a parte, e distinta affatto dalla prosaica, una doppia lingua, l'una prosaica l'altra poetica, non altrimenti che l'avesse la Grecia, e più che i latini».

Si veda Parini, *Il Mattino* (1763; di seguito al verso sono fornite le forme relative, rispettivamente piene e 'sincopate', entro parentesi tonda):

315 Poiché la madre lor *temea*, che il cieco (temeva)
323 In cura dato *avea*, sì lor dicendo (aveva)
330 *Vedea* un pastor, ed una pastorella (Vedeva)
332 E la Suora di lui *vedeali* poi (vedevali)
335 Gareggiando *spargean* di gigli e rose (spargevan)
478 Quale a Cuma *solea* l'orribil maga (soleva)
756 Gran tumulto *nascea*, se non che Amore (nasceva)

978 Loro salma immortal *vedean* coprirsi (vedevan)
982 Ma il primo vol le *rivedea* più belle (rivedeva);

Analogamente:

480 Vaticinar *s'udia,* così dal capo (s'udiva)
546 E libero *fuggia, vedeansi* al suolo (fuggiva; vedevansi).

Né è certo senza significato che cinque occorrenze (315, 323, 330, 332, 335) su undici (o nove se si sottraggono 480 e 546) si concentrino nella favola di Amore, che per il suo specifico carattere stilistico richiede un linguaggio più marcatamente poetico.

Il Mezzogiorno (1765):

177 Sale *vedean* dal truce sposo offrirsi (vedevan)
218 Le vivande *cocean* sui lenti fochi (cocevan)
528 *Parea* dicesse; e da le aurate volte (Pareva)
693 Disdegnando *volgea* dai campi aviti (volgeva)
887 *Tenean* consiglio: indi le serve braccia (Tenevan)
888 *Fornien* di leve onnipotenti ond'alto (Fornivan).

Anche si dà, in deroga:

255 *Sospingeva* gli umani: e niun consiglio; (*Suspingea*)

così come *-ea* a fine di verso:

255 Ai nuziali letti; e tutto *empiea*/ Di ecc. (*empieva*)
483 Làmsaco d'asinelli offrir *solea* / Vittima ecc. (*soleva*)
509 La man che il loro fato, ahimè, *stringea.* / Tal ecc. (*stringeva*)
808 Tal su le scene ove agitar *solea* / L'ombra ecc. (*soleva*)
1112 Tale Amor ti consiglia. Occulto *ardea* / Già ecc. (*ardeva*)
1189 Che la necessità scoperto *avea.* / Fu ecc. (*aveva*).

Nonostante i versi successivi inizino con consonante, riproducendo interversalmente quel che, secondo Contini, varrebbe intraversalmente, si stenterebbe, in questi casi, a ravvisare la presenza di una legge univocamente coattiva, dato anche che, dal punto di vista metrico, *-ea* ed *-eva* sono bisillabici a fine di verso. Ma continuiamo nell'esemplificazione.

Il Vespro:

106 *Pendean* di già: tu fai che a lei presente (Pendevan)
205 Malignamente *sorrideansi* in volto (sorridevansi)
293 E *correan* con le destre a gli elsi enormi (correvan);

e in deroga:

296 Venir *s'udiva* galoppando; e l'una (s'udia).

La Notte:

27 *Spargean* lungo acutissimo lamento (Spargevan)
29 I cani *rispondevano* ululando (rispondeano)
33 *Cadean* dopo lor cene al sonno in preda (Cadevan).

Anche però si dà:

18 *Sorgeano* in tanto; e quelle smorte fiamme (Sorgevano).

Odi:

La educazione:

73 *Scorrea* con giovanile (Scorreva)
78 *Bevea* queste parole (Beveva)
168 *Plaudia* dalla marina (Plaudiva).

La tempesta:

52 *Stendeansi* piane a lui davanti: e ai grembi (Stendevansi).

Il pericolo:

36 *Potea* tornarmi a i gemiti (Poteva)

ma anche:

49 *Rendeano* ai guardi cupido (Rendevano)
55 Mano *porgea* nel dir? (porgeva).

Per contro:

60 *Permetteva* fuggir (permettea).

Piramo e Tisbe:

28 Esser *potea* delitto (poteva).

In morte del maestro Sacchini:

88 *Valean* di senso ad eccitar faville (Valevan).

A Silvia:

75 *Empiean* d'urla e di fremito (Empievan).

E quanto ad *-ea* a fine di verso, vedi:

La laurea:

176 Il guadagnato serto al crin *ponea* (poneva);

dove neppure occorre quanto abbiamo notato nei casi analoghi estratti dal *Mezzogiorno*, in quanto il successivo verso (177) recita: «E col premio d'onor, che l'uomo bea».

La gratitudine:

58 Oro non più *chiedea* / Che ecc. (Chiedeva).

Alla Musa:

40 E lode *avea*:/ Ma ecc. (aveva).

Quanto al Monti, limitandomi, a titolo di esempio, al solo canto primo della *Bassvilliana*, si veda:

69 *Parean* le chiome abbandonate ai venti (Parevan)
72 *Rompea* la notte e la *rendea* più truce (Rompeva, rendeva)
73 E scudo *sostenea* la manca mano (sosteneva)
97 Poi del suo ardire si *battea* la guancia (batteva)
147 Il mio cor si *volgea* più che la voce (volgeva)
152 *Tenea* lo sguardo, e sì *piangea*, che un velo (Teneva, piangeva);

ma anche si trova:

255 Ma non *usciva* la parola intesa (uscia).

Per Foscolo, vedi *Poesie*:

[III] 7 In te *viveva* il gran dir che *avvolgea* (in rima con *Dea* : *fea* : *rea*)
[VIII] 4 Nome *accogliea* finor l'ombra fuggita (accoglieva)
[VIII] 7 *Mescean* gran sangue, ove oggi al pellegrino (Mescevan),

e anche occorre:

[VIII] 12 In me *volgeva* sue luci beate (volgea);

cui potrebbe aggiungersi:

[II] 6 *Vestivan* me del lor sanguineo manto (Vestian).

Il fenomeno è naturalmente presente nei *Sepolcri* (si assimila l'uscita in *-ia* a quella in *-ea*):

56 Con lungo amore, e *t'appendean* corone (t'appendevano)
58 Che il lombardo *pungean* Sardanapalo (pungevano)
98 Ed are a' figli; e *uscian* quindi i responsi (uscivan)
116 Perenne verde *protendean* su l'urne (protendevan)
119 *Rapian* gli amici una favilla al sole (Rapivan)
179 *Rendea* nel grembo a Venere celeste (Rendeva)
193 Vivente aspetto gli *molcea* la cura (molceva)
199 E *nutria* contro a' Persi in Maratona (nutriva)
203 *Vedea* per l'ampia oscurità scintille (vedeva)
206 D'armi ferree *vedea* larve guerriere (vedeva)
208 Silenzi si *spandea* lungo ne' campi (spandeva)
252 *Piovea* dai crini ambrosia su la Ninfa (Pioveva)
256 *Sciogliean* le chiome, indarno ahi! deprecando (Sciogliévan)
263 E *dicea* sospirando : Oh se mai d'Argo (diceva);

fa eccezione:

93 Di sé stessa e d'altrui, *toglieano* i vivi;

e inoltre:

250 Così orando *moriva*. E ne *gemea* (gemeva);

unico caso nei *Sepolcri* di verso con uscita in *-ea*.

Di seguito viene fornito il quadro completo delle occorrenze di *-ea*, *-eva* nei *Canti*:

All'Italia:

83 *Toglieasi* in man la lira (Toglievasi)
94 *Parea* ch'a danza e non a morte andasse (Pareva)
96 Ma v'*attendea* lo scuro (attendeva).

Sopra il monumento di Dante:

27 Ma non *sorgea* dentro a tue mura un sasso (sorgeva)
146 Allor, quando *traean* l'ultime pene (traevan);

ma anche:

143 *Cadeano* a squadre a squadre (Cadevano)
148 *Diceano*: oh non le nubi e non i venti (Dicevano).

Ad Angelo Mai:

107 *Splendeati* in vista (Spendevati).

Nelle nozze della sorella Paolina:

70 *Crescean* di Sparta i figli al Greco nome (Crescevan)
73 *Spandea* le negre chiome (Spandeva)
75 Quando e' *reddia* nel conservato scudo (reddiva)
77 Gota *molcea* con le celesti dita (molceva)
87 *Dicea*, la tomba, anzi che l'empio letto (Diceva).

A un vincitore nel pallone:

56 Che del serto *fulgea*, di ch'ella è spoglia (fulgeva).

Alla primavera o delle favole antiche:

30 Margo *adducea* de' fiumi (adduceva)
36 *Scendea* ne' caldi flutti, e dell'immonda (Scendeva).

Inno ai Patriarchi:

33 Solo e muto *ascendea* l'aprico raggio (ascendeva).

Il primo amore:

12 Al cor mi *discendea* tanto diletto? (discendeva)
18 Tutto questo *parea* nell'emispero (pareva)

23 Gli occhi al sonno *chiudea,* come per febre (chiudeva)
26 *Sorgea* la dolce imago, e gli occhi chiusi (Sorgeva)
31 Pensieri si *volgean*! qual tra le chiome (volgevano)
40 Senza sonno io *giacea* nel dì novello (giaceva)
41 E i destrieri che *dovean* farmi deserto (dovevan)
42 *Battean* la zampa sotto al patrio ostello (Battevan)
44 Ver lo balcone al buio *protendea,*

in rima con *dovea* (46), e con *togliea* (48);

60 Ch'altro sarà, *dicea,* che il cor mi tocchi? (diceva)
73 Anche di gloria amor *taceami* allora (tacevami)
74 Nel petto, cui scaldar tanto *solea,*

in rima con *rivolgea* (76), e con *avea* (78);

87 Nè in leggiadro *soffria* nè in turpe volto (soffriva)
89 Turbare egli *temea* pinta nel seno (temeva);

ma anche:

29 Moti per l'ossa mi *sorgeano,* oh come (sorgevano),

per cui vedi *Sopra il monumento di Dante* 143 e 148 dove analogamente la desinenza *-ea* occorre pure seguita da vocale in sinalefe.

Alla luna:

3 Io *venia* pien d'angoscia a rimirarti (veniva)
7 Che mi *sorgea* sul ciglio, alle mie luci (sorgeva).

Il sogno:

65 E sperando *tacea le* notti e i giorni (taceva).

La vita solitaria:

95 M'aprì alla vista. Ed ancor io *soleva*
99 *Scopriva* umani aspetti al guardo mio (Scopria).

Consalvo:

6 Così *giacea* nel funeral suo giorno (giaceva)
18 Esser *solea* dell'infelice amante (soleva)

22 Un sovrano timor. Così l'*avea*
36 Udendo le si *fea*: che sempre stringe (faceva)
39 Addio per sempre. E contraddir *voleva*
62 *Tenea* dell'infelice, ove l'estrema (Teneva)
63 Lacrima *rilucea*. Nè dielle il core (riluceva)
78 Ch'ancor *tenea*, della diletta Elvira (teneva)
79 Postasi al cor, che gli ultimi *battea*.

Al conte Carlo Pepoli:

116 Così come *solea* nell'età verde (soleva).

Il risorgimento:

29 *Chiedea* l'usate immagini (Chiedeva)
75 Io *conducea* l'aprile (conduceva).

A Silvia:

3 Quando beltà *splendea*
18 E di me si *spendea* la miglior parte (spendeva)
20 *Porgea* gli orecchi al suon della tua voce (Porgeva)
44 Non ti *molceva* il core (molcea)
49 Anco *peria* fra poco (periva).

Le ricordanze:

1 Vaghe stelle dell'Orsa, io non *credea*
11 Delle sere io *solea* passar gran parte (soleva)
113 *Cadeva*: e spesso all'ore tarde (Cadea)
146 Quando *soleva* ogni lontano accento (solea)
154 La gioia ti *splendea, splendea* negli occhi (splendeva)
156 Di gioventù, quando *spegneali* il fato (spegnevali).

Il pensiero dominante:

124 *Soleami* il vero aspetto (Solevami).

Palinodia :

128 *Dovea,* già son molt'anni (Doveva)
124 Quel che ier *deridea*, prosteso adora (derideva).

La ginestra:

210 *Avea* provvidamente al tempo estivo (Aveva).

Scherzo:

13 Io mirava, e *chiedea,*

in rima con *Dea* (v. 14).

Frammenti XXXVII:

6 Distaccasi la luna; e mi *parea*
11 Vomitava una nebbia, che *stridea.*

Frammenti XXXIX:

7 *Spandeva* il suo chiaror per ogni banda (Spandea)
15 Le cime si *scoprian* delle montagne (scoprivan)
17 E i collicelli intorno *rivestia*
19 Sola *tenea* la taciturna via (teneva)
32 *Sorgea* di dietro ai monti, e *crescea* tanto (Sorgeva, cresceva)
33 Che più non si *scopria* la luna nè stella (scopriva)
40 E si *fea* più gagliardo ogni momento (faceva)
48 E il suon *cresceva* all'appressar del nembo (crescea)
56 Guardava sbigottita, e poi *correa,*

in rima con *rompea* (58), e con *spingea* (60).

In parziale opposizione a quanto scriveva Contini, vale a dire che le «istituzioni linguistiche sono [...] puramente funzionali, perciò non patiscono univocità d'interpretazione espressiva» (*Varianti* p. 43), parziale, s'intende, in ordine all'eterogenesi dei fini d'ogni fatto linguistico considerato dal punto di vista espressivo, basterà osservare, circa l'occorrenza della desinenza *-ea* , monosillabica all'interno del verso, seguita da consonante, e di *-eva,* seguita da vocale, che le forme, rispettivamente piene e 'sincopate', fatte seguire entro parentesi tonda nei casi elencati in precedenza, da Parini, a Monti, Foscolo e Leopardi, darebbero invariabilmente luogo, eccezioni incluse, a casi di ipermetria e di ipometria, conseguendone che l'*usus scribendi,* non meramente leopardiano, dipende unicamente, e inequivocabilmente, dalla misura metrica prescelta, vale a dire

dalla norma del computo sillabico che ne è a fondamento. Altrettanto non è invocabile per *-ea* in fine di verso, metricamente equivalente a *-eva*, cioè bisillabico. L'oscillazione viene assunta da Contini quale eccezione alla regola (ma vedi quanto è stato testé detto), e puntualmente motivata. Così per *moveva* di *Sopra il ritratto di una bella donna* 37 si osserva che il verso successivo comincia per vocale («Quel che da lui moveva / Ammirabil concetto ecc.»), e poca importanza si attribuisce a *giva* di *Amore e Morte* 61 («Che tra gli spenti ad abitar sen giva»): perché in rima con *deriva* e *schiva* (*Varianti* p. 43); e neppure «del tutto perentorio» è «l'*ancor io soleva* della *Vita solitaria* 85 [«M'apri alla vista. Ed ancor io soleva»], il quale, benché conforme al primo getto, risulta dall'errata dell'edizione Starita (Napoli 1835) in luogo di *io soleva ancora*» (*Varianti*, ibid.). In sostanza per Contini rimane solo un esempio, e cioè «il *volea* del *Consalvo* 39 [«Addio per sempre. E contraddir volea»], corretto fin dall'autografo in *voleva* (*Varianti*, ibid.).

Come mai, si chiede Contini, «se quaranta versi più sotto compare [...] un *battea*?» (*Varianti*, ibid.). E aggiunge: «Ebbene, *voleva* è in un complesso narrativo-analitico, essenzialmente prosastico («E contraddir voleva», seguito da pausa incisiva); *battea* è in un complesso, per la verità altrettanto infelice, descrittivo-elegiaco («che gli ultimi battea Palpiti della morte e dell'amore», sullo spartiacque dell'*enjambement*)» (*Varianti*, pp. 43-44). E conclude: «L'espressa correzione insegna che, almeno verso la fine della carriera di Leopardi, quell'istituzione grammaticale era stata assunta dalla sua coscienza come segno d'opposizione tonale, fors'anche prosodica» (*Varianti*, ibid). Che sarà senz'altro vero, e può, tra l'altro, venire suffragato da altre e più minute correzioni grammaticali intervenute nel passaggio da F1 a N35, anche occorrenti nei testi successivi ai *Canti* dell'edizione fiorentina del Piatti, senza dimenticare che là dove genere e metro lo richiedevano, la legge del computo, nella tarda stagione leopardiana, torna a far valere le proprie ragioni, senza eccezioni, riproponendo, per es,. la forma *-ea*, come nei *Paralipomeni* VII 38: «Vario *splendea* tra l'oro il marrochino»; VIII 267: «Era notte e *splendean* per l'infinito»; V 59: «Non *volea* questo dir ch'eletto a punto».

Guido Capovilla

SUL 'PINDARISMO' METRICO TRA OTTO E NOVECENTO (CARDUCCI, PASCOLI, D'ANNUNZIO)

L'imitazione della metrica classica che dal Quattrocento si sviluppò in Italia e più tardi in Europa presenta titoli d'interesse anzitutto per le soluzioni linguistico-prosodiche e per le teorie elaborate in alternativa alla metrica tradizionale e alla connessa trattatistica; nella mimesi della versificazione classica, peraltro, si può leggere la varia fortuna dei tre *auctores* che furono assunti a modello: vale a dire Orazio, Anacreonte (o lo pseudo-Anacreonte) e Pindaro. Mentre il poeta latino influì con una certa costanza dal Cinque all'Ottocento, i due poeti greci furono attivi in modo discontinuo, per lo più in concomitanza a ritrovamenti testuali che, oltre a determinare nuovi interessi formali anche sul piano della traduzione, indussero alcune tendenze e 'mode' imitative.[1] Si può affermare che nel complesso l'attenzione critica si è rivolta anzitutto verso le principali varietà delle soluzioni traspositive e verso gli eventuali presupposti tecnici che le legittimavano, lasciando alquanto in ombra le implicazioni culturali coi tre suddetti autori. Il caso qui in esame, già noto a livello di tendenza, riguarda l'impiego delle triadi strofiche (strofe, antistrofe ed epodo), ovvero di una soluzione ricorrente nella melica corale greca e

1. Per la fortuna di Orazio, cfr. da ultimo Mancini 1994, Capovilla 1998, Zucco 1999 e Id., *Istituti metrici del Settecento. L'ode e la canzonetta*, in c.s.; per la fortuna di Anacreonte, cfr. Pastore Stocchi 1996, Zucco 1996 e Guido Capovilla, *Carducci, Nievo e l'elaborazione di «San Martino»*, in c.s. negli ASNSP. Per Pindaro si rimanda a Beltrami 1994, 117-18 e 309-10, Bausi-Martelli 1993, 157, 161 e 268-69, e De Rosa-Sangirardi 1996, 210-13 e 218.

nel suo rappresentante più illustre, e già riproposta in Italia fra Cinque e Seicento. Una reviviscenza dell'uso delle triadi si registra quando il fervore sperimentale determinato dalle *Odi barbare* del Carducci – fondate sui modelli oraziani[2] – induce ulteriori forme di mimesi, che dalla lirica monodica si estendono a quella corale, assumendo a modello l'ode pindarica, ovvero il genere celebrativo per eccellenza, formalmente articolato per corrispondere a particolari modalità di esecuzione e caratterizzato dalla sinteticità dei trapassi logico-argomentativi, dei tratti rappresentativi, ecc. Come noto, la fortuna di un genere così marcato si verifica in rapporto alle coeve inclinazioni della poesia d'attualità storico-civile, portata ad innalzare il livello retorico-stilistico traendo – ancora una volta – forme di legittimazione dal patrimonio classico.[3] Il procedimento appare ben acquisito alla cultura letteraria del tempo: nel corso dell'Ottocento non erano mancate, infatti, le versioni di Pindaro e nel 1894 – cioè poco dopo l'inizio delle circostanze qui richiamate – appariva il volume del Fraccaroli, dove le versioni commentate erano precedute da densi *Prolegomeni* che esaminavano le odi anche sotto il profilo dell'organizzazione logica e degli effetti stilistici (si vedano i capitoli *Della creazione artistica*, *Associazione di idee singole*, *Gruppi di idee*, *Unità dell'epinicio pindarico*). È verosimile ritenere che il ponderoso volume potesse agire sulla coeva poesia d'ispirazione civile quale repertorio di moduli logico-espositivi e di soluzioni formali: tanto più che Fraccaroli, il quale era venuto dedicandosi alla metrica antica e a Pindaro anche per incoraggiamento di Carducci,[4] si soffermava frequentemente sul rapporto tra organizzazione del contenuto e struttura metrica; si veda, ad esempio, questo tratto del capitolo su *La tradizione della lirica Dorica e la tecnica di Pindaro*:

[...] la divisione per strofe e per triadi ha avuto o non ha avuto un'efficacia sulla distribuzione della materia nell'ode di Pindaro? Io credo si debba rispondere

2. Resta basilare al riguardo Gandiglio 1912.

3. Il presente contributo non entra nel merito del rapporto coi modelli classici, che in parte è già stato sondato da studi settoriali (anche se con risultati non univoci: cfr. da ultimo, per Pascoli, Bigi 1958, Van Lint 1980 e Audisio 1995), e che, comunque, resta in attesa di ulteriori approfondimenti; in particolare, sarebbe desiderabile valutare anche le cognizioni metricologiche del tempo e collegare le soluzioni tecniche adottate dagli autori ai dati ricavabili dall'elaborazione manoscritta e da testimonianze epistolari.

4. Cfr. Brambilla 2000.

decisamente di sì. [...] come la partizione del *nomos* terpandreo era la forma trasmessa per tradizione e per tradizione applicata conscientemente o inconscientemente alla materia, così la divisione per strofe e per triadi non poteva non imporsi anch'essa al pensiero e non esercitare la sua influenza. È assurdo pensare si sia immaginato, non dai pedanti e dai retori, ma dagli artisti e dal popolo, una forma di periodo ritmico senza almeno una tendenza ad una forma analoga nella struttura del pensiero [...].[5]

L'influsso che Pindaro avrebbe esercitato di lì a poco vantava precedenti non trascurabili, che Carducci aveva trattato a lezione alcuni anni prima e che egli avrebbe poi sintetizzato nel celebre saggio *Dello svolgimento dell'ode in Italia* (1902), dove particolare attenzione era rivolta agli esordi primo-cinquecenteschi dell' imitazione pindarica:

[...] Nel 1511 per i torchi di Aldo Manuzio in Venezia e nel 1513 più magnificamente in Roma per quelli del cretese Caliergi uscivano le due prime edizioni di Pindaro. E nello stesso anno Giovan Giorgio Trissino componeva i primi cori della Sofonisba, intrecciandoli di stanze rimate petrarchescamente, ma distinte a tre per tre in comprensioni di strofi antistrofi ed epodi nel sistema di Pindaro e dei tragici greci, verseggiate ugualmente strofe antistrofe, più breve e diversamente l'epodo; e poco di poi, certo innanzi al 1519 (il Canzoniere fu stampato nel 1520), applicava la stessa comprensione alle strofe di tre canzoni del tenore petrarchesco nel resto, salvo che in una omise del tutto la rima. Circa lo stesso tempo lavorava Luigi Alamanni gli otto inni al cristianissimo re Francesco (furono stampati nel 1532) con versi quasi tutti settenari rimati per ballate controballate e stanze, co' quali nomi toscani intendeva rispondere ai nomi greci strofe antistrofe epodo; e in questi il poeta aveva l'intenzione a Pindaro anco nell'invenzione, nel sentenziare, cioè, favoleggiare e divagare, se bene non molto floridamente. Finalmente nel 1535 Antonio Sebastiano Minturno intitolava a Carlo V vincitore e trionfante dell'Affrica due lunghe canzoni con imitazione pure della comprensione pindarica, volgarizzata in volta rivolta e stanza. Ma tali innovazioni non ebbero fortuna fra noi, e gl'inni dell'Alamanni furon più presto e più felicemente imitati in Francia da Pietro Ronsard, di quello che apprezzati in Italia. (*Ed. Naz.* XV, 14-15).

Nell'esposizione, che seguitava dando rilievo centrale al Chiabrera e risalendo fino al primo Ottocento, senza trascurare le diramazioni presso

5. Fraccaroli 1894, 44-45.

le letterature straniere, Carducci registrava un fenomeno non raro nella tradizione metrica italiana, ossia la contaminazione fra modelli dissimili: nella fattispecie egli rilevava l'interferenza del principio triadico con il profilo morfologico di due metri canonici, ossia la stanza di canzone di tipo petrarchesco (fronte bipartita e sirma) e la stanza di ballata (con due piedi e volta); dopo aver accennato alle canzoni senza rima del secentista Maffeo Barberini (papa Urbano VIII), Carducci sviluppava infatti le seguenti considerazioni:

> [...] cotesta innovazione pindarica era solamente formale, senza significato, senz'anima: strofe antistrofe epodo importavano una difficoltà metrica fatta per fare, qualche volta superata, ma impacciante l'andamento della stanza italiana, con la quale nulla avea di comune. Imaginiamoci l'ode della poesia corale dorica, cantata in festa religiosa e civile e con accompagnamento musicale da un coro danzante in conspetto del popolo. La comprensione delle strofe corrispondeva al movimento del coro nella danza intorno l'altare. Il primo movimento, da destra a sinistra, era disegnato dalla strofe: il secondo, da sinistra a destra, dall'antistrofe: nel mezzo, diritto, davanti l'altare, stava poi l'epodo. Figuriamoci cotesto intreccio e gioco di poesia entro un tempio dorico, sotto il cielo e nella primavera della Grecia, eseguito da un coro di vergini e di garzoni biancovestito, corone su 'l capo e nelle mani: è un inno esso stesso. Figuriamoci ora un de' così detti poeti dell'età nostra, nei vestimenti nostri, con voce chioccia o strillante o monacale, a declamare un'ode per istrofe antistrofe epodo; e la più propria imagine che ne si affacci è d'un cane abbaiante solitario alla luna. E pure Vittorio Alfieri chiuse la vita sua di poeta con una *teleutodia* a strofe antistofe epodi. E pure Percy Shelley componeva a strofe antistrofe epodi quell'ode che la rivoluzione napolitana del 1820 strappava al suo fervor giovanile. E pure, con tutta l'ideale venustà ond'è irraggiata ancora dalla vita ch'ella ebbe nell'arte greca, non ostante la pedantesca gravità ond'è impedita nella malaccorta imitazione del Rinascimento, e pure la triplice comprensione strofica dell'ode corale doriese, come quella che dai cori vigenti a lungo nella memoria e nell'uso dei popoli greci e latini traversata e menomata quasi in un prisma nella canzone a ballo del popolo italiano con le sue due mutazioni e la ripresa e indi nella stanza divisa, la triplice comprensione strofica è l'armonia musicale della canzone toscana. Al che non pensava di certo il Chiabrera, quando mutava in modi asserti pindarici i modi petrarcheschi a lei consueti. (*ibid.*, 39-41)

Secondo quanto era già avvenuto per la metrica propriamente «barbara», Carducci attuava in queste pagine un pionieristico tentativo di

sistemazione storiografica, ma solo dopo aver condotto, a sua volta, alcuni esperimenti di recupero. Più precisamente: come la raccolta *La poesia barbara nei secoli XV e XVI* era apparsa nel 1881,[6] ossia cinque anni dopo la pubblicazione in rivista delle prime odi barbare (*In una chiesa gotica, Preludio, Alle fonti del Clitumno*),[7] così lo studio *Dello svolgimento dell'ode in Italia* seguiva di vari anni la pubblicazione di *Cadore* e *Alla città di Ferrara*, apparse in rivista rispettivamente il 19 settembre 1892 e il 25 aprile 1895 (poi riunite in *Rime e ritmi*, del 1899). Nella versificazione delle due odi Carducci non aveva ricalcato modelli greci e segnatamente pindarici ma si era rifatto allusivamente all'impiego delle triadi mediante soluzioni polimetriche; in *Cadore*, infatti, la 'strofe' e l''epodo' risultano composti rispettivamente da undici e dieci alcaiche mentre l' 'antistrofe' consta di diciassette strofe archilochie in tetrastici (con numerazione progressiva, in cifre romane, delle tre parti), mentre nell'ode *Alla città di Ferrara* la 'strofe' e l''epodo' sono rappresentate da distici elegiaci (sedici in entrambi i casi), e l''antistrofe' è formata da ventisette strofe saffiche (sempre con numerazione progressiva delle parti).[8]

Di tutt'altro segno risulta il comportamento del Pascoli, che dimostra un diretto, fervido coinvolgimento al riguardo: l'inno *Ad Antonio Fratti*, dapprima pubblicato nella «Tribuna» del giugno 1897, compare con una ammissione programmatica, «Dei miei sogni di ragazzo, era anche questo: offrire se non dare all'Italia la lirica pindarica o corale»[9], che richiama analoghe asserzioni in sede epistolare;[10] vanno inoltre segnalati due articoli, pubblicati sempre nella «Tribuna» tra la fine del '97 e gli inizi dell'anno successivo, in seguito al ritrovamento di numerosi testi di Bacchilide ad opera del Kenyon. In questi due interventi, intitolati *Dalle Tombe egizie – Bacchylides*,[11] Pascoli riferisce in termini entusiastici e suggestivi sul ritrovamento (che – date le circostanze – assumeva ai suoi

6. Cfr. Carducci 1881, III-IV.
7. Cfr. Papini 1988, XX-XXI.
8. Cfr. Valgimigli-Salinari 1966, 84 e 126. Da notare che si articola in tre 'tempi', distinti anche morfologicamente, l'ode *Per Giuseppe Monti e Gaetano Tognetti / martiri del diritto italiano* (*Giambi ed epodi*, I VI), del 1868.
9. Cfr. Maria Pascoli 1961, 577n.
10. Cfr. Van-Lint 1980, 199n.
11. Cfr. Maria Pascoli 1961, 577, e Van-Lint 1980, 199n.

occhi la fisionomia di una ennesima «resurrezione» del passato), e presenta alcune versioni, esplicitando all'occorrenza la suddivisione in *strofe*, *antistrofe* ed *epodo*: è il caso di questo epinicio, che egli avrebbe poi inserito – o, meglio, ricreato - in uno dei *Poemi conviviali*, *I vecchi di Ceo*, V, 34-52:[12]

[...] Il secondo degli epinici fatto per lo stesso Mélane, vincitore a Nemea, è brevissimo. È, probabilmente, il canto intonato a Nemea stessa, nella sera stessa del giorno della vittoria. Il ritmo non è il solito dattilo-epitrito del racconto severo e pacato, è il leggiero logaedico. Il canto accompagnava la pompa del vincitore, al suono del flauto, con numeri di danza alata. Mi provo a renderlo metricamente, cercando di dare un'idea del logaedico, intrecciando dattili a trochei:

Muovi datrice di gloria *Strofe*
Voce, a la sacra Ceo;
porta il messaggio che spande
grazia sul nome: Vittoria
ebbe a l'agone Argeo
Melas, ardita mano!

E ripensiamo or noi quanti *Antistrofe*
pregi di lui dicemmo,
coro a settanta ghirlande,
quando lasciata l'Euxantide
isola dia, prendemmo
terra ne l'Isthmio piano.

L'indigena Musa ora gode *Epodo*
chiamare lo stridulo canto
de' flauti, ed ornare di lode
la prole del figlio di Pantho.
[...][13]

Nella poesia del Pascoli l'impiego delle triadi strofiche in funzione celebrativa assume un rilievo ben preciso: la raccolta *Odi e inni* – come noto – si compone di una serie di testi che metricamente imitano strutture della lirica monodica e di un'altra serie modellata, appunto, su strut-

12. Cfr. Leonelli 1980, 228, 236-37 e 241, e Van-Lint 1980, 204.
13. «La Tribuna», Roma, 25 dicembre 1897; testo da Ferratini 1990, 170-71.

ture della lirica corale;[14] il recupero delle strutture classiche ha luogo, inoltre, secondo modalità rese ancor più complesse dall'impiego della rima e da quegli accorgimenti prosodici afferenti al rigoroso sistema traspositivo che Pascoli tentò di applicare soprattutto nelle traduzioni dai classici, assegnando alla lingua italiana la possibilità di distinguere tra brevi e lunghe.[15] Si rende qui necessario richiamare tali «inni» in ordine cronologico, formalizzandoli in modo semplificato, strettamente funzionale alle considerazioni che seguiranno (si prescinde pertanto da quei fenomeni retorico-verbali[16] e da quegli accorgimenti prosodici e ritmici[17] e persino tipografici[18] che rendono virtuosisticamente elaborata la 'dizione' alta degli *Inni*).[19] Prima di essere riuniti in volume quale seconda parte di *Odi e inni* (prima edizione, 1906; seconda edizione – postuma e accresciuta dalla sorella Maria – 1913), gli «inni» pascoliani apparvero dunque nella seguente successione temporale:

– 21 febbraio 1897: *A Giorgio navarco ellenico*; due triadi numerate, la prima con schema $a_6b_6a_6b_6c_9c_9d_9e_3e_6d_6$, $f_6g_6f_6g_6h_9h_9i_9l_3l_6i_6$, $m_9n_9m_9n_6o_9p_9o_6p_6$, la seconda con schema $a_9a_9b_9b_9c_9c_9D_{6+6}D_{6+6}$, $e_9e_9f_9f_9g_9g_9H_{6+6}H_{6+6}$, $I_{6+6}I_{6+6}L_{6+6}$' $M_{6+6}M_{6+6}L_{6+6}$'.[20]

14. Cfr. qui la n. 3, cui sono da aggiungere gli studi di Siciliani, Turolla e Varese su questa che fu l'ultima raccolta poetica licenziata dall'autore; ma si desiderano al riguardo nuovi e specifici contributi.

15. Sull'argomento si vedano Van-Lint 210-11, Perugi 1981, 1927-96, Capovilla 1989, 202-32, Audisio 1995 e Bausi 1996.

16. Quali i ritorni di rime e di parole-rima, di sintagmi, e di versi interi all'interno di determinati testi e talora all'interno di determinate triadi.

17. Frequenti i casi di sinafia e di episinalefe, e ricorrente il pattern 'dattilico' dell'endecasillabo.

18. Ossia sporgenze e rientranze che intendono evidenziare l'alternarsi delle varietà versali. Sulla complessa compaginazione di versi differenti ma ritmicamente affini, cfr. Mengaldo 1991, 109-13.

19. Converrà comunque segnalare alcuni dati di più immediata evidenza: *A Giorgio navarco ellenico* è l'unico inno in cui le triadi sono di differente lunghezza; un uso intensivo di rime-refrain, di parole-rima e di procedimenti ritornellistici, qui non formalizzati, si nota in *Pace*, *Manlio*, *A Verdi*, *Alle «Kursistki»*, *Il pope*, *Il ritorno di Colombo*; l'endecasillabo 'dattilico' ricorre in *Ad Antonio Fratti* e in *Il ritorno di Colombo*. Infine, *Al Dio Termine* è in terzine dantesche ma privo di suddivisione ternaria, e dunque si colloca ai margini del fenomeno in esame.

20. Per la datazione cfr. Valli Picardi 1933, 89; rilievi metrici in Van-Lint 1980, 203 e 205-07, e Mengaldo 1991, 110.

– 6 giugno 1897: *Ad Antonio Fratti*; quattro triadi numerate, con schema $a_8b_8b_8c_9C_{11}a_6$, $d_8e_8e_8f_9F_{11}d_6$, $G_{11}h_6G_{11}h_6i_8l_9i_8l_9$.[21]

- 1 dicembre 1897: *Andrée*; tre triadi numerate, consistenti in sei terzine dantesche, con un verso finale staccato (ABA BCB CDC DED EFE FGF G).[22]

– 5 giugno 1898: *Pace!*; tre triadi numerate, con schema $a_9b_9a_9b_9c_9d_9c_9d_9e_9e_9f_9f_6$, $g_9h_9g_9h_9i_9l_9i_9l_9m_9m_9n_9n_6$, $o_8o_8p_9q_8q_8p_9r_8s_8t_8s_3t_8r_3$.[23]

- 21 settembre 1899: *Alle batterie siciliane*; sette triadi numerate, a schema $a_9b_6c_9A_{6+6}c_3b_9$, $d_9e_6f_9D_{6+6}f_3e_9$, $g_9h_9i_6g_9h_9i_9$.[24]

– 28 gennaio 1900: *Manlio*; sei triadi numerate, con schema $a_9b_9a_9b_9$, $c_9d_9c_9d_9$, $e_9e_9f_6$.[25]

– giugno 1900 (?): *L'antica madre*; sei triadi numerate, con schema $a_8b_8c_8b_9c_8a_6$, $d_8e_8f_8e_9f_8d_6$, $g_9h_9i_6g_9h_9i_6$.[26]

– 12 agosto 1900: *Al Re Umberto*; dodici triadi numerate, con schema $a_9b_9a_9b_9$, $c_9d_9c_9d_9$, $e_9f_9e_9f_6$.[27]

– 30 settembre 1900: *A Umberto Cagni*; sette triadi numerate, a schema $a_6b_9c_9b_9$, $a_6d_9c_9d_9$, $e_9e_9a_6$.[28]

– 6 gennaio 1901: *La porta santa*; sei triadi numerate, con schema $a_7''b_7b_7c_7$, $d_7''e_7e_7c_7$, $f_7f_7g_7'$.[29]

– 24 febbraio 1901: *A Verdi*; otto triadi numerate, con schema $a_8b_8c_8b_8c_8d_4$, $e_8f_8g_8f_8g_8d_4$, $h_8i_8l_8i_8l_8m_4'$.[30]

– 14 aprile 1901: *Alle «Kursistki»*; cinque triadi numerate, con schema $a_8b_8c_8a_8b_8c_8d_3$, $e_8f_8g_8e_8f_8g_8d_3$, $h_8i_8h_8i_8l_8m_8m_8l_5$.[31]

21. Per la datazione cfr. Valli Picardi 1933, 89; rilievi metrici in Van-Lint 1980, 205 e 207-08, Mengaldo 1991, 111 e Audisio 1995, 80-82.

22. Per la datazione cfr. Valli Picardi 1933, 89; rilievi metrici in Van-Lint 1980, 200, 205, 209-10.

23. Per la datazione cfr. Valli Picardi 1933, 89; rilievi metrici in Van-Lint 1980, 203, 205, 208-09, Mengaldo 1991, 111, e Audisio 1995, 81n.

24. Per la datazione cfr. Valli Picardi 1933, 89; rilievi metrici in Van-Lint 1980, 203, 206-07, e Mengaldo 1991, 110.

25. Per la datazione cfr. Valli Picardi 1933, 89; rilievi metrici in Van-Lint 1980, 205, e Mengaldo 1991, 110.

26. Per la datazione – che resta approssimativa – cfr. Del Beccaro 1968, 27-28 e la *vulgata* mondadoriana delle *Poesie*, 909; rilievi metrici in Van-Lint 1980, 205 e 208, Mengaldo 1991, 111-12 e Audisio 1995, 81n.

27. Per la datazione cfr. Valli Picardi 1933, 89; rilievi metrici in Van-Lint 1980, 205, e Mengaldo 1991, 110.

28. Per la datazione cfr. Valli Picardi 1933, 89; rilievi metrici in Van-Lint 1980, 205 e Mengaldo 1991, 110.

29. Per la datazione cfr. Valli Picardi 1933, 89; rilievi metrici in Van-Lint 1980, 203-04.

30.Per la datazione cfr. Valli Picardi 1933, 89; rilievi metrici in Van-Lint 1980, 205 e Audisio 1995, 81n.

31. Per la datazione cfr. Valli Picardi 1933, 89; rilievi metrici in Van-Lint 1980, 203 e 205, Mengaldo 1991, 112n., e Audisio 1995, 81n.

– 29 gennaio 1905: *Il pope*; quattro triadi numerate, con schema $a_8''b_8c_8''$ $b_8d_8''e_8f_8''e_6$, $g_8''h_8i_8''h_8l_8''m_8n_8''m_6$, $o_8p_8o_8p_8q_8r_8'q_8r_4'$.[32]

– 22 giugno 1905: *Inno secolare a Mazzini*; sei triadi numerate, in terzine dantesche; strofe, antistrofe ed epodo si compongono rispettivamente di sedici (più sedici) e sette versi (con verso finale staccato, come in *Andrée*), e presentano un'ulteriore numerazione (quindi I: i, ii, iii; II: i, ii, iii, ecc.).[33]

– 1906: *Il ritorno di Colombo*; tre triadi numerate, con schema $a_8b_9a_8b_9c_8c_9d_6$, $e_8f_9e_8f_9g_8g_9d_6$, $h_8h_9D_{11}i_9D_{11}i_9$.[34]

– 1906: *Al Duca degli Abruzzi e ai suoi compagni*; quattro triadi numerate, con schema $a_8b_8a_8b_8c_8D_{12}d_8c_6$, $e_8f_8e_8f_8g_8H_{12}h_8g_6$, $i_8i_8l_8m_8n_8l_8n_8m_8$.[35]

– 23 agosto 1911: *Inno degli emigranti italiani a Dante*; terzine dantesche, in tre serie non numerate di dieci versi, secondo la configurazione ABA BCB CDCD.[36]

Nella produzione pascoliana, tuttavia, il principio triadico non trova applicazione esclusiva presso il livello alto, nella sede 'deputata' del «CANAMUS», ma interessa (con apparente contraddizione) anche il livello più basso, contrassegnato dal motto «ARBUSTA IUVANT HUMILESQUE MYRICAE» che accomuna *Myricae* e i *Canti di Castelvecchio*. Già la prima edizione di questa raccolta (25 aprile 1903) ospita infatti alcune poesie conformate per triadi strofiche e, in più d'un caso, apparse in rivista; le richiamiamo qui in ordine cronologico, facendo presente che, rispetto agli «inni», esse mostrano nel complesso una maggiore regolarità delle sequenze rimiche:

– 9 gennaio1898: *La poesia*: cinque triadi numerate, con schema $a_9b_3a_9b_9c_6$, $d_9e_3d_9e_9c_6$, $f_9g_9f_9g_9h_9i_9h_9i_3$.[37]

32. Per la datazione cfr. Valli Picardi 1933, 90; rilievi metrici in Van-Lint 1980, 203, 205, 208, Mengaldo 1991, 112n. e Audisio 1995, 81n.

33. Per la datazione cfr. Valli Picardi 1933, 90; rilievi metrici in Van-Lint 1980, 205 e 210.

34. Per la datazione cfr. Valli Picardi 1933, 88; rilievi metrici in Van-Lint 1980, 205, Mengaldo 1991, 111 e Audisio 1995, 81n.

35. Per la datazione cfr. Valli Picardi 1933, 88; rilievi metrici in Van-Lint 1980, 205 e 208, Mengaldo 1991, 112n. e Audisio 1995, 81n.

36. Devo dunque rettificare quanto ho indicato in Capovilla 1982, 214 e n., dove l'inno figura registrato sotto lo schema ABA CBC DEDE, di derivazione petrarchesca. Per la datazione, cfr. Valli Picardi 1933, 90; rilievi metrici in Van Lint 1980, 200 e 205.

37. Per la datazione cfr. Ebani 1970, 273; rilievi metrici in Bigi 1958, 45-46, Nava 1983, 62 e Felcini 1984, 223; anche gli schemi di questi *Canti di Castelvecchio* – come alcuni schemi dannunziani che si produrranno tra breve – sono trascritti in forma essenziale.

– 20 agosto 1899: *Il mendico*: otto triadi numerate, con schema $a_9b_9a_9b_3c_6$, $d_9e_9d_9e_3c_6$, $f_9g_9f_9g_6$.[38]

– 5 novembre 1899: *La canzone della granata*: sei triadi numerate, con schema $a_9b_9a_9b_9$, $c_9d_9c_9d_9$, $e_9f_9e_9f_3$.[39]

– 1901: *La canzone dell'ulivo*: sei triadi numerate, con schema $a_9b_9a_9c_6$, $d_9b_9d_9c_6$, $e_9e_9c_6$.[40]

– 25 aprile 1903: *Notte d'inverno*; quattro triadi non numerate, con schema $a_9b_9a_9$, $c_9b_9c_9$, $d_9e_9d_9e_6f_6$'.[41]

– 25 aprile 1903: *Il croco*; due triadi numerate, a schema $a_6b_6c_6b_6c_6a_3$, $a_6d_6e_6d_6e_6a_3$, $f_6g_6f_6g_3$.[42]

Ci si chiederà, a questo punto, se e in che modo un poeta quale D'Annunzio si è inserito nel ripristino di una struttura classica così connotata in senso celebrativo. Bisogna premettere che, secondo le ricostruzioni di Felcini, fondate su materiale epistolare,[43] già nel '96 il poeta pescarese, impegnato nella stesura della *Città morta*, dove aveva inserito brani di 'cori' dell'*Antigone* di Sofocle, chiedeva suggerimenti a Pascoli circa le possibili soluzioni da adottare per una trasposizione 'ritmica' in italiano. Le richieste di D'Annunzio suscitarono l'immediata curiosità del Pascoli che per vie traverse (ossia scrivendo a De Bosis) tentò di comprendere se la sperimentazione di D'Annunzio puntasse precisamente a

38. Per la datazione cfr. Ebani 1970, 285; rilievi metrici in Bigi 1958, 46, Nava 1983, 323, e Felcini 1984, 223.

39. Per la datazione cfr. Ebani 1970, 276; rilievi metrici in Bigi 1958, 46, Nava 1983, 123, e Felcini 1984, 223.

40. Per la datazione cfr. Ebani 1970, 280 e Nava 1983, 232; rilievi metrici in Bigi 1958, 46, Nava 1983, 232 e Felcini 1984, 223.

41. Per la datazione cfr. Ebani 1970, 275; rilievi metrici in Bigi 1958, 46, Capovilla 1982, 216 (dove si evidenzia l'incrocio con un modello madrigalistico di derivazione petrarchesca), Nava 1983, p. 109, Felcini 1984, 223 e Bellucci 1996, 84.

42. Per la datazione cfr. Ebani 1970, 279; rilievi metrici in Bigi 1958, 46, Nava 1983, p. 202, Felcini 1984, 223. Da notare che Bigi 1958, 46 (ma non Felcini 1984 e Nava 1983, 260) annovera fra le strutture 'innodiche' dei *Canti di Castelvecchio* anche *La canzone del girarrosto* (apparsa in rivista nel gennaio 1901), che è affine per tematica a *La canzone della granata* e che consta di quattro gruppi strofici numerati, con schema $a_9b_9a_9b_9$, $c_9d_9c_9d_9$, $e_9f_3e_9f_3$, $g_9h_9g_9h_9$; la struttura sembra tutt'al più interpretabile quale 'ampliamento', mediante l'aggiunta di una quartina, dello schema che è riscontrabile in alcuni «inni» e in alcuni dei futuri *Canti di Castelvecchio* apparsi tra il 1899 e il 1900, e del quale parleremo tra breve.

43. Cfr. Felcini 1984, 219-24.

recuperi metrici dalla poesia corale. Gli anni cui appartengono queste testimonianze precedono di poco il primo esemplare pascoliano di applicazione del sistema triadico, ossia l'inno a *Giorgio navarco ellenico*, e la circostanza appare di un certo interesse, anche perché mostra come entrambi i poeti, chiamati ad un'ideale successione a Carducci, lavorassero, più direttamente di quanto non aveva fatto il Maestro, al ripristino di forme del patrimonio classico.[44] La limitata presenza del sistema triadico nella versificazione di D'Annunzio forse si dovrà attribuire anche alla minore competenza e originalità che il poeta era in grado di esibire in materia di imitazione metrica classica. Se in vari testi non mancano cenni 'metametrici' a Pindaro (cfr. ad es. *Maia*, vv. 1660-80, e, in *Elettra*, l'ode a Bellini, di cui tra breve), configurazioni triadiche sono riscontrabili con sicurezza o verosimiglianza solo in pochissimi casi. Il primo riguarda uno dei due testi che precedono *Maia* (1903) e l'intera raccolta delle *Laudi*, ossia *L'Annunzio*, apparso in rivista nel novembre del 1899, in un momento di poco successivo alla pubblicazione dell'inno pascoliano *Alle batterie siciliane*. *L'Annunzio* risulta articolato in cinque elementi suddivisi in tre parti, con schema AAbCCbDDbEEb, FFgHHgIIg, LLmNNmO-OOm: dove le maiuscole indicano versi lunghi di misura variabile e superiore all'endecasillabo, le minuscole indicano versi brevi, essi pure di misura variabile (dal quinario al decasillabo), e dove le rime sono in realtà spesso surrogate da assonanze, con tendenziale incremento (al punto che nell'ultima triade i versi brevi dell'epodo – morfologicamente diverso dai precedenti – sono legati solo dall'assonanza). In questo caso, pur mancando ogni demarcazione numerica dei raggruppamenti strofici e pur nel fluttuare delle misure versali (ma costante resta la cifra dei versi che compongono strofe, antistrofe ed epodo – tranne che nell'ultimo), si può fondatamente parlare di un recupero del sistema caratteristico della lirica corale, considerando tra l'altro che l'argomento si incentra su una nuova volontà di canto e sul proclama della negazione della morte di Pan.[45] L'altro

44. Alla gelosa e allarmata reticenza di Pascoli avrebbe fatto seguito, qualche anno più tardi, la mancata dedica a D'Annunzio di un trattatello di metrica «neoclassica» – la cosiddetta *Lettera al Chiarini* – che il poeta elaborò fin sulle bozze, bloccandone poi la pubblicazione (cfr. qui la n. 15).

45. L'ascendenza pindarica, o comunque melico-corale, del metro passa inosservata in Palmieri 1941, 14, Pighi 1959 e Andreoli-Lorenzini 1984, 914-15.

caso di applicazione del sistema triadico – questa volta esplicito per richiami a Pindaro[46] e corroborato dalle testimonianze manoscritte, secondo una circostanza che per il momento resta unica nell'àmbito in esame – è costituito dall'ode *Nel primo centenario della nascita di Vincenzo Bellini*, inserita in *Elettra* (1904) dopo essere apparsa in rivista il 30 novembre 1901. Il testo si compone di nove triadi con schema $A_{11}B_{11}C_{11}D_{11}E_{11}F_{11}g_5$, $A_{11}H_{11}I_{11}L_{11}M_{11}N_{11}g_5$, $O_{11}p_7Q_{11}R_{11}s_7T_{11}t_7U_{11}T_{11}U_{11}$.

Il fenomeno in esame è racchiuso in un arco di tempo che va dal 1892 al 1911, e trova la sua massima intensità nel decennio compreso tra la pubblicazione di *Cadore* e quella dei *Canti di Castelvecchio*. Presso Carducci l'operazione riveste, come s'è detto, un carattere solo allusivo e costituisce una ulteriore professione di fedeltà ad un'imitazione blanda, 'perplessa', «barbara» per l'appunto, e comunque vincolata, sotto il profilo versale, alla tradizione italiana (*Cadore* e *Alla città di Ferrara* erano del resto destinate a coesistere, con poesie barbare e con versi tradizionali, in *Rime e ritmi*, che già nel titolo esibisce un atteggiamento sincretistico).

Per quanto concerne Pascoli, il dato più rilevante, dopo l'aderenza ai modelli e la complessità delle soluzioni prosodico-versali già evidenziate dagli studiosi precedenti, risiede nella simultaneità con cui la strutturazione per triadi, connotata in senso 'sublime', trova applicazione presso il livello più elevato e presso quello più basso, relativizzando ancora una volta – nella realtà microtestuale – quella progressione stilistica segnalata dai motti di derivazione virgiliana che l'autore veniva attribuendo, secondo un disegno precostituito da tempo, alle varie raccolte. Il dato morfo-cronologico di maggior rilievo sembra consistere nell'impiego di un sistema triadico 'breve' che, dapprima riscontrabile in *La Poesia* (gen-

46. Cfr. i vv. 1-3 e 15-31: «Nell'isola divina che l'etnèo / Giove alla figlia di Demetra antica / donò ricca di messi e di cavalli, / [...] / il re degli inni Pindaro tebano / assiso in ferreo trono, / invocando le Grazie dal sen vasto / e l'Ardire e la Forza e L'Abondanza / sopra l'anima pura, / celebrò le vittorie dei mortali. / Per gli inni trionfali, / con l'olivo selvaggio e il bronzeo vaso, / i vincitori furono gli eguali / dei belli iddii nel sole senza occaso. // Inni, rapidi figli del furore / e della fiamma, qual degli iddii, quale / eroe, quale uomo noi celebreremo / oggi al conspetto del religioso / popolo accolto che offre alla Potenza / generata dal suo dolente grembo / una preghiera?». L'ascendenza pindarica del metro, già sottolineata da Palmieri 1943, 198, è confermata di sui manoscritti da Andreoli-Lorenzini 1984, 1057-58.

naio 1898), ritorna con qualche modifica in altri futuri *Canti di Castelvecchio*, ossia *Il mendico* (agosto 1899) e *La canzone della granata* (novembre 1899), per poi ricomparire, a brevissima distanza, in alcuni testi poi inseriti in *Odi e inni*, ossia negli epicedi *Manlio* (gennaio 1900), *Al Re Umberto* (agosto 1900) e *A Umberto Cagni* (settembre 1900), fino a riproporsi in un altro dei futuri *Canti di Castelvecchio*, ossia *La canzone dell'ulivo* (marzo 1901). Questo duplice impiego si spiega tenendo presente che Pascoli attribuisce alti e intrinseci sensi morali alla realtà umile evidenziata in modo programmatico nella *Poesia* come alle figure, agli oggetti e agli arbusti 'dimessi' di cui i successivi *Canti di Castelvecchio* fanno l'apologia: per cui la figura del mendico [-poeta], l'utensile domestico della granata e l'albero dell'ulivo vengono cantati nella medesima forma nobilitante usata negli epicedi di personaggi che a vario titolo sono considerati eroici, ossia il giovane Manlio Garibaldi, il re d'Italia, e l'ammiraglio ed esploratore Umberto Cagni.[47] Analogamente andrà considerata un'altra soluzione 'triadica', che Pascoli ricava non da modelli classici ma – quasi secondo una logica carducciana, di tipo 'barbaro' – dalla terzina dantesca: tale soluzione, consistente in tre sezioni, ciascuna formata da sei terzine con ultimo verso a sé, viene applicata in *Andrée* nel dicembre del 1897, cioè nel medesimo anno in cui vengono pubblicati i *Poemetti* i quali, restando su un livello tendenzialmente dimesso («PAULO MAIORA»), ricorrono al metro dantesco, in sezioni di numero variabile, sempre con lo stacco del verso finale.[48] Lo schema sarà poi ripreso nell'*Inno secolare a Mazzini*, del giugno 1905, e poi nel tardo *Inno degli emigrati italiani a Dante*, dell'agosto 1911, dove però esso assume un profilo pseudo-madri-

47. Per quanto la cosa abbia valore relativo (cfr. la testimonianza epistolare riferita da Nava 1983, 287, per *La mia sera*), può interessare che per *Il mendico* e per *La Poesia* Pascoli usasse ripetutamente, in sede epistolare, la definizione di *inno* (Nava 1983, 61 e 322: cfr. in particolare un tratto di una lettera all'Orvieto: «Domani ti mando l'inno alla Fortuna o il canto del mendico – non so come lo intitolerò»); e così, a proposito della *Canzone della granata*, il poeta parlava di «umile ed alta poesia» (Nava 1983, 123). L'equiparazione del livello umile a quello elevato nell'impiego delle triadi strofiche può spiegare anche l'uso di una struttura analoga alle suddette nella lirica *Il fanciullo* che costituisce il paragrafo VII della prosa *Il fanciullino* (due triadi non numerate, con schema $a_9b_9a_9b_9c_9c_6$, $d_9e_9d_9e_9f_9f_6$, $g_9h_9i_9'g_9h_9i_6'$); l'ipotesi che in tale struttura sia da riconoscere il principio triadico è formulata da Bigi 1958, 46n.

48. Sulla metrica dei *Poemetti* cfr. Prandin 1995.

galistico (tre serie di terzine non numerate, secondo lo schema ABA BCB CDCD).[49] Il valore 'innodico' assegnato da Pascoli alla terzina dantesca è del resto indirettamente confermato dal suo impiego regolare nella sezione degli «inni», in *Al Dio Termine*, pubblicato nel gennaio del 1905 (quattordici terzine dantesche, con ultimo verso staccato).[50]

Quanto ai due testi dannunziani, va rilevato che essi cadono nel periodo di più intensa frequentazione del modulo da parte di Pascoli, ossia tra il 1899 e il 1901. *L'Annunzio*, che costituisce un importante snodo nell'*iter* del poeta, adombra l'ode pindarica con una fluttuazione versale che sembra preannunciare, entro la collocazione in raccolta, il margine di libertà che contrassegna le *Laudi* (il testo che lo precede, *Alle Pleiadi e ai Fati*, è invece, quasi per contrasto, in terzine dantesche). Nell'ode a Bellini, il pindarismo metrico si fa esplicito ma, data l'adozione di versi tradizionali come l'endecasillabo, il settenario, e il quinario, sembra quasi volersi scostare dalla crescente propensione pascoliana per le basi ternarie. Resta infine da chiedersi se, in *Elettra*, l'ode *Per i marinai d'Italia morti in Cina*, che pure si colloca nel periodo in esame (la *princeps* è del 14 settembre 1900), non sia un recupero del pindarismo 'allusivo' praticato da Carducci, trattandosi di un polimetro articolato in tre sezioni, di cui la prima e la terza condividono – con procedimento già esperito sia in *Cadore* che in *Alla città di Ferrara* – uno schema formato da quattro strofi esastiche rimate $a_8b_8c_9a_8b_8c_9$, mentre la seconda è formata da endecasillabi liberamente rimati e assonanzati. Tale soluzione polimetrica si configurerebbe anzi come ripresa a distanza di un modulo carducciano già prontamente recepito da D'Annunzio, se nella sequenza testuale *Per la morte dell'Ammiraglio di Saint-Bon*, inserita nelle *Odi Navali* (1892-1893) e pubblicata nel dicembre del 1892 (quindi appena due mesi dopo la carducciana *Cadore*) si è disposti a riconoscere un tacito recupero della soluzione triadica in forma allusiva e polimetrica: si tratta dei tre componimenti inseriti fra lo *Stato di servizio* e l'allocuzione in lasse di versi lunghi all'«Armata d'Italia», intitolata *XXVI novembre MDCCCXCII*: la prima sequenza («Dio salvi

49. Da notare che poco prima, nel 1910, Pascoli aveva proposto uno schema madrigalistico nell' «ode» *Chavez* (ABA BCB CC, da RVF LII: cfr. Capovilla 1982, 212-20).

50. Per la datazione, cfr. Valli Picardi 1933, 90; rilievi metrici in Van-Lint 1980, 205 e 209; e cfr. qui la nota 19.

l'Ammiraglio! Dio lo salvi! La Morte», con data *23 Novembre 1892*) si compone infatti di tre strofe esastiche rimate $A_{7+7}A_{7+7}b_8C_{7+7}C_{7+7}b_8$; la seconda («Forse vivrà. Certo vivrà, se vale», con data *24 novembre 1892*) si compone di strofi saffiche rimate $A_{11}B_{11}A_{11}b_5$, e l'ultima (con data *25 Novembre 1892*) consiste in un tetrastico in alessandrini monorimi («La speranza è perduta. Sta su noi la sventura»), racchiuso tra due settenari assonanzati e quasi identici («Dio protegga l'Italia!», «Dio protegga la Patria!»): il che costituirebbe, fra l'altro, un ulteriore caso di rapida e silenziosa appropriazione metrica effettuata da D'Annunzio nei confronti di Carducci.[51] L'esperienza compiuta dal poeta pescarese nel settore del 'pindarismo' metrico risulterebbe dunque, per quanto circoscritta, più eterogenea e reattiva alle sollecitazioni coeve. Resta da stabilire se questo ennesimo gioco di influssi e differenziazioni verificatosi fra Carducci, Pascoli e D'Annunzio trovi riscontro nel quadro della intensa imitazione della metrica classica e nelle teorizzazioni coeve.

51. Per un episodio analogo, che riguarda due celebri liriche di *Canto novo* e che vede coinvolto lo stesso Pascoli, cfr. Mengaldo 1991, 113-16.

Riferimenti bibliografici

Andreoli-Lorenzini 1984 = A.A.-N.L. (a cura di), Gabriele D'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, II, Milano, Mondadori.

Audisio 1995 = F.A., *Pascoli: metrica «neoclassica» e metrica italiana*, RLI, 9, pp. 34-91.

Bausi 1996 = F.B., *L'allegrezza dell'artefice. Esametro e distico elegiaco nella poesia italiana di Giovanni Pascoli*, SPCT, 53, pp. 105-29.

Bausi-Martelli 1993 = FB.-M.M., *La metrica italiana. Teoria e storia*, Firenze, Le Monnier.

Bellucci 1996 = L.B., *«Notte d'inverno»* [1974[1]], in Ead., *Semantica pascoliana*, Firenze, La Nuova Italia, pp. 83-92.

Beltrami 1994 = P.G.B., *La metrica italiana*, Bologna, il Mulino.

Bigi 1958 = E.B., *La metrica delle poesie italiane del Pascoli*, in *Studi [...] Pascoli* 1962, II, pp. 29-56.

Brambilla 2000 = *Fraccaroli tra Carducci e Zanella*, in Cavarzere-Varanini 2000, pp. 117-35.

Capovilla 1982 = G.C., *Materiali per la morfologia e la storia del madrigale 'antico', dal ms. Vaticano Rossi 215 al Novecento*, M, III, pp. 159-252.

Capovilla 1989 = G.C., *Lingua e metro nella sperimentazione 'barbara'*, in Id., *Fra le carte di Castelvecchio*, Modena, Mucchi, pp. 202-32.

Capovilla 1998 = G.C.[- I. Toppani], voce *Carducci, Giosuè*, in *Enciclopedia oraziana*, III, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, pp. 152-55.

Carducci 1881 = G.C. (a cura di), *La poesia barbara nei secoli XV e XVI*, Bologna, Zanichelli (rist. anast. 1985, a cura di E. Pasquini, Bologna, Zanichelli).

Cavarzere-Varanini 2000 = A.C. e G.M.V. (a cura di), *Giuseppe Fraccaroli (1849-1918). Letteratura, filologia e scuola fra Otto e Novecento*, Università degli Studi di Trento.

Del Beccaro 1968 = F.D.B. (a cura di), *Lettere ad Alfredo Caselli*, Milano, Mondadori.

Del Sal-Guderzo 1996 = R.D.S.-M.G. (a cura di), *Jacopo Vittorelli e la cultura del suo tempo*, Bassano, 1-2 dicembre 1995, Atti del Convegno, «Bollettino del Museo civico», n.s., 16, Bassano del Grappa.

De Rosa-Sangirardi 1996 = F.D.R.-G. S., *Introduzione alla metrica italiana*, Milano, Sansoni.

Ebani 1970 = N. E., *Bibliografia e apparato delle stampe dei «Canti di Castelvecchio»*, SFI, XXXVIII, pp. 261-93.

Felcini 1984 = F.F., *Pascoli tra Carducci e D'Annunzio*, in *Pascoli* 1984, pp. 199-243.

Ferratini 1990 = P.F., *I fiori sulle rovine. Pascoli e l'arte del commento*, Bologna, Il Mulino.

Fraccaroli 1894 = G.F. (a cura di), Pindaro, *Le odi*, Verona, Franchini.

Gandiglio 1912 = A.G., *I metri barbari del Carducci*, Atene e Roma, XV, coll. 321-49.

Leonelli 1980 = G.L. (a cura di), Giovanni Pascoli, *Poemi conviviali*, Milano, Mondadori.

Mancini 1994 = M.M., *L'imitazione metrica di Orazio nella poesia italiana*, in *Orazio* 1994, pp. 489-532.

Mengaldo 1991 = P.V.M., *Ancora sui novenari di Castelvecchio* [1990[1]], in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 91-116.

Nava 1983 = G.N. (a cura di), Giovanni Pascoli, *Canti di Castelvecchio*, Milano, Rizzoli.

Orazio 1994 = *Orazio e la letteratura italiana. Contributi alla storia della fortuna del poeta latino*, Atti del Convegno svoltosi a Licenza dal 19 al 23 aprile 1993 nell'ambito delle celebrazioni del bimillenario della morte di Quinto Orazio Flacco, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato.

Palmieri 1941 = E.P. (a cura di), Gabriele D'Annunzio, *Maia*, Bologna, Zanichelli.

Palmieri 1943 = E.P. (a cura di), Gabriele D'Annunzio, *Elettra*, Bologna, Zanichelli.

Papini 1988 = G.A.P. (a cura di), Giosue Carducci, *Odi barbare*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori.

Pascoli 1984 = *Giovanni Pascoli. Poesia e poetica*, Atti del Convegno di studi pascoliani (San Mauro 1-3- aprile 1982), Rimini, Maggioli.

Maria Pascoli 1961 = M.P., *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*. Memorie curate e integrate da A. Vicinelli, Milano, Mondadori.

Pastore Stocchi 1996 = M.P.S., *Il ritorno di Anacreonte*, in Del Sal-Guderzo 1996, pp. 113-121.

Perugi 1981 = M.P. (a cura di), Giovanni Pascoli, *Opere*, II, Milano-Napoli, Ricciardi.

Pighi 1959 = G.B.P., *La «grande strofe» dannunziana*, in Id., *Studi di ritmica e metrica*, Torino, Bottega D'Erasmo, 1970, pp. 433-45.

Prandin 1995 = F.P. *Metrica, ritmo e sintassi nei «Primi poemetti»*, «Rivista pascoliana», 7, pp. 113-44.

Studi [...] Pascoli 1962 = *Studi per il centenario della nascita di Giovanni Pascoli*, pubblicati nel Cinquantenario della morte (Bologna, 28-30 marzo 1958), «L'Archiginnasio» (numero speciale), I-III, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua.

Valgimigli-Salinari 1966 = M.V.-G.B.S. (a cura di), Giosue Carducci, *Rime e ritmi*, Bologna, Zanichelli.

Valli Picardi 1933 = A.V.P., *Saggio di bibliografia pascoliana*, «Studi pascoliani», III, Bologna, Zanichelli, pp. 84-90.

Van-Lint 1980 = L.V.-L., *Osservazioni sulla metrica degli inni pascoliani*, RLI, 84, pp. 199-211.

Zucco 1996 = R.Z., *Osservazioni sulla canzonetta e sull'ode nel Settecento*, in Del Sal-Guderzo, pp. 149-191.

Zucco 1999= R.Z., *Imitazioni metriche oraziane nel Settecento*, NriLI, II, pp. 355-95.

Giuseppe E. Sansone

LA NINETTA DI BODINI

Non si può dire che la componente sentimentale, il tema amoroso, sia stato argomento centrale della poesia di Vittorio Bodini. Il cui itinerario poetico, mosso ovviamente dalla naturale identificazione dell'io con una condizione vitale complessa e tutto sommato restia e non idilliaca oppure accorata, ha i suoi punti di forza nel vigoroso legame con la terra del Sud e in un impregnamento culturale così profondamente vissuto da determinarsi quale sostanza naturale. Nell'impasto di questi due fattori primari si va svolgendo un'avventura poetica che, dai precoci movimenti futuristi nei primi anni Trenta (quando il poeta era ventenne), si è poi andata irrobustendo di temi più vari e complessi. Il problema del Sud, più propriamente quello iapigio, sentito nella duplice partecipazione alla civiltà contadina, rappresentata al di fuori di schemi populistici, rivendicativi o di denunzia esplicita ma non per questo distaccati, si compone nel vincolo alla propria città, Lecce, elegante, vaporosa e infiocchettata, il cui paesaggio di patria barocca si sposa, anzi si connatura, con i luoghi spagnoli della sua specificità di studioso, ma riassaporati sostanzialmente come terra mitica, tutta sentimentalizzata e perciò intrinseca al luogo nativo; ed è in questa fusione, tra terra natale e fascinazione culturale che va ravvisata la radice primaria del suo farsi poetico.

Abbiamo così i frutti, nel primo settore, della descrizione in cui si rappresenta con immediata schiettezza e con tratto sintetico il nudo stato della terra povera, ma proposto con tutta una serie di intenzioni sottostanti: la partecipazione venata di tristezza, che si configura come tacita

pietas; una 'allegria' colorata, fra ironica e divertita, come un gioco al limite della ferocia; l'incrocio fra il disegno appena sbozzato e l'implicita universalità del quadro esemplare; il linguaggio immediato di una figuratività lampeggiante e insieme lo scatto lessicale inattesamente inventivo. Uno degli esemplari più riusciti di questo amalgama lirico è, per comune convincimento, l'indimenticabile *Cocumola*:

Un paese che si chiama Cocumola
è
come avere le mani sporche di farina
e un portoncino verde color limone.
Uomini con camicie silenziose
fanno un nodo al fazzoletto
per ricordarsi del cuore.
Il tabacco è a seccare,
e la vita cocumola fra le pentole
dove le donne pennute assaggiano il brodo.[1]

Vi è qui, come ben si vede, partecipazione struggente alla terra semplice e saggia, umile e vera, e come una festosità di affetti profondi e remoti: un paesaggio dell'anima e una fanciullesca letizia che stempera la pur consistente modalità d'un amaro sorriso: il passo, cioè, di un cuore che si dimentica fra le ristrettezze dell'esistere ingrato. D'altronde è lo stesso Bodini, in un testo di poco posteriore, a connotare se stesso in un naturale contrasto: «come me triste e ilare», aggiungendo, pochi versi dopo, una coppia riferita a un cielo che equivale a una lettura di sé: «limpido e disperato».[2]

La rappresentazione ha palesemente il tratto della figuratività e il linguaggio è quello di una piena modulazione concreta, diretta, senza orpelli, che si svolge spedito, privo di iperbati, inversioni o altre forme di pathos e che si avvale di una sintassi distesa secondo formula discorsiva, addirittura al limite dell'ordine prosastico. Naturalmente, è proprio per questo che appaiono spiccanti i sintagmi «camicie silenziose» e «donne

1. In *La luna dei Borboni (1950-1951)*. Cito sempre da V. Bodini, *Tutte le poesie (1932-1970)*, a cura di Oreste Macrì, Milano, 1983. L'edizione include, oltre a una ampia introduzione, una bibliografia esaustiva (alla data).

2. «Quando fu l'ora», in *Dopo la luna (1952-1955)*, p. 110.

pennute», senza poi dire della splendida invenzione del verbo-toponimo, felice anche a livello fonico. Ma ben altra saggezza poetica si cela dietro questa facciata, che non emerge soltanto tramite lo squillante «è» assertivo e sospensivo insieme, carico di implicazioni ritmiche e significative, ma anche tramite l'uso del verso. Si noti, subito in apertura, l'endecasillabo di terza e settima, certo *eslege* se ci si pone in prospettiva di schema autorizzato, ma del tutto legittimo nel quadro del verso libero che amoreggia con l'istituzione metrica, e, in ogni caso, ben battuto e scandito. I versi tre e quattro s'apparentano per via del forte accento di sesta, avvio e attesa endecasillabica, l'uno completato da un senario, l'altro ipermetro come in tanta storia della poesia contemporanea. Subito dopo la serie delle misure brevi, due ottonari e un settenario, i primi due omogenei nel volume della misura, il terzo accordato alla battuta di terza del sesto verso, che si allinea oltretutto alle assonanze atone *-e* (le altre sono *-a* e *-o*). Nel penultimo verso la rete delle relazioni interne si ha nel richiamo col primo verso: anche qui accento di terza, ma ora con secondo ictus di sesta, mentre l'iterazione toponomastica comporta un ritorno sdrucciolo che, nella vicinanza con «pentole», adduce sì scansione forte sotto il profilo prosodico, ma affatto remota dallo *sprung rhythm*, mentre l'ipermetria produce collegamento col quarto verso. È un tredecasillabo il verso di chiusura di quattro e sette (attesa endecasillabica) da rapportare al terzo verso, ma in effetti basato su un'ottonario e un senario (dialefe d'eccezione) ancora parallelo alla struttura cui s'allinea. Una rete di scansioni ricca di richiami, sapida di parentele, che ha per effetto (certo non ricercato entro tale àmbito) un movimento melodico multiplo e coordinato, mobile e omogeneo: una ritmica cioè tanto più sorprendente ove si consideri quale sia la sostanza verbale e semantica.

Quanto all'intrinsecazione fra i luoghi dell'infanzia e quelli della sua costanza di ispanista, basterebbe pensare all'attività di traduttore di prosa (eminentemente Cervantes) e di poesia assai ampia: fra i tanti, quelli di maggiore coinvolgimento, ossia Lorca, Góngora e (negli anni Sessanta, prima del decesso nel 1970, a cinquantasei anni) Alberti; ossia tutti uomini del Sud. In verità l'intero canzoniere bodiniano risente palesemente della seconda patria, insieme reale e immaginaria, mitica e concreta, tanto che basterebbe sfogliare le pagine per trovarne visibili tracce:

Sia sufficiente perciò una sintomatica menzione bastevole, ripresa da *Omaggio a Góngora*:

> Venuto qui non oso domandare
> se è piena o vuota la realtà.
> Cordova è una dolce tempesta
> di bianco verde e nero e in quell'accordo
> di calce e di limoni e di freschi cancelli
> trovo il mio Sud ma con più aperta coscienza
> con più aperta tristezza e più valore.[3]

Come si vede, il passo ha l'andamento di una riflessione legata a una sensazione profonda, allorché si calca il magico territorio dell'Andalusia in quella parte che maggiormente implica commossa adesione: Córdova miracolosa città mozaraba; Córdova patria di quel padre maggiore che aveva unito la gloriosa generazione del '27; Córdova sito barocco nobile e gitano che un uomo con la sua terra nel cuore non poteva non riconoscere e identificare, amandola come, in verità, amò profondamente altre parti di Spagna, e mai come fredda terra degli studi, ma nella passione dell'anima.

E la poesia d'amore? In un uomo in cui la coesistenza di interiorità disparate e solo di rado pacificamente coesistenti, e in cui il tratto sentimentale si affaccia quasi a contraggenio e come restio e rattenuto, tanto da slittare nella difesa ironica e ammiccante, è evidente che il canto espressamente amoroso non poteva non essere lunarmente remoto. In tanto pudore dei propri affetti non si può avere confessione diretta, ma solo proiezione mediata da mille filtri di copertura, ammantata di innumeri maschere e rivestimenti, tanto che è necessario scavare con cura nei pochi testi per riconoscere il poco confessato coinvolgimento amoroso.

Ma forse è opportuno, prima di approdare al testo che a me pare centrale, riandare premissoriamente, e tutt'altro che esaustivamente, su alcuni passaggi relativi alle donne, per lo più immessi fra luoghi di diver-

3. In *Via De Angelis (1956-1960)*, p. 131. Si notino gli endecasillabi nelle posizioni 1, 4, 7, i novenari in 2, 3, il tetradecasillabo (con dialefe) in 5 (ictus di sesta), l'ipermetro in 6 (ictus di quarta e ottava). Si noti inoltre la forte discorsività del distico finale, a causa soprattutto dell'avversativa.

sificata descrizione, o sui pochi momenti in cui il poeta si apre. Nell'ampia poesia dall'*incipit* «Tutto un paese sorge contro un uomo» si legge di avi

> con un profilo come il mio
> con cui guidavano
> il corso delle navi e dei cavalli
> e amavano pazienti donne dagli occhi d'uva[4]

in cui, se quel «pazienti» ricorda da vicino le donne di *Cocumola*, quella bellissima specificazione relativa all'uva (nera ovviamene) non conduce a una notazione d'affetto individuo, ma si riannoda alla costante ritrattistica, di descrizione accorata, che intrama non poche parti del canzoniere. E lo stesso vale per il sorprendente avvio di una delle poesie più note:

> Al tempo dei Borboni
> le donne erano matassine di seta,[5]

affettuosissimo riferimento alle dame ottocentesche nel solco di una consolidata iconologia (le vitine di vespa; i drappeggi avvolgenti degli abiti), che però non implica il piano del sentimento individuo ed esclusivo.

Qualcosa di più si può ricavare da un testo giovanile, certamente fra i più belli a parer mio, in cui, eccezionalmente, la situazione sentimentale viene confessata con diretta, tristissima voce. È un testo degli anni '45-'47 e dice:

> Quando tornai nel mio paese nel Sud
> dove ogni volta, ogni attimo del passato
> somiglia a quei terribili polsi di morti
> che ogni volta rispuntano dalle zolle
> e stancano le pale eternamente implacati,
> compresi allora perché ti dovevo perdere:
> qui s'era fatto il mio volto, lontano da te,
> e il tuo, in altri paesi a cui non posso pensare.

4. In *Dopo la luna* cit., p. 111. Anche qui si hanno strutture metriche riconoscibili.
5. «Studio per la Sanfelice in carcere», in *Dopo la luna* cit., p. 121. Ulteriore spia della preferenza d'ordine grammaticale (*le donne erano* e non viceversa).

Quando tornai nel mio paese nel Sud
io mi sentivo morire.[6]

L'estrema linearità della composizione ha tre elementi portanti: il Sud, volto e paese; i morti, in una raffigurazione tra agghiacciante e paziente, di chi sa di non avere scampo dalle proprie origini; la perdita di un rapporto, che palesa la sua struggenza in quell'ultimo verso d'efficace semplicità. Il discorso lungo, in cui come sempre la linearità dà spessore sia al tratto figurativo (gli implacabili morti: l'invincibile radice) e sia alla concentrazione dolente della sconfitta, trova coerente forma nella versificazione distesa. Hanno dodici battute i primi due versi, ma, ancora una volta i due accenti primari su quarta e sesta (come la ripresa del congedo) e su quarta e ottava porgono ritmo disteso (narrativo) al distico; e tale è anche il quarto verso (ictus su terza e sesta). Il resto del corpo strofico è sotto il segno d'una struttura più estesa (e distesa); ancora dodici sillabe, ma con accenti di terza e sesta nel quarto verso; quattordici sillabe nel quinto, in effetti 7+8 con accento di sesta prima e di quarta dopo (ovviamente valutando qui dialefe nella sede omofonica *-e/e-*); infine un distico di chiusura che trova la sua identità nel duplice assetto di accenti nelle sedi quarta e settima (endecasillabo *a minore*): in effetti due organismi tetrasillabici nella congiunzione di ottonario e senario. E si noti, da ultimo, l'ottonario di chiusura – quel magnifico verso, vera sorpresa lirica in relazione al contesto –, che inoltre riprende l'uscita consonanzata degli ultimi tre versi della strofa (ma c'è anche altra presenza consimile tra i versi 2, 3, 5). Tutto ciò vale a confermare come una poesia sostanziata per lo più da grande esplicitezza verbale entro strutture ampiamente descrittive, talora addirittura aliriche, abbia poi al suo interno movimenti ritmici che donano inattesa coesione, melodica più ancora che armonica, ai testi. Insomma, come se due aspetti contrastivi, ossia mediazione verbale e movimento melodico, trovassero poi, nel segreto del metro, libero e slegato, naturale equilibrio e compiuta fratellanza.

In questi stessi anni, forse in coincidenza con la situazione detta nella poesia appena riportata, si ha un'apertura di considerazione più generale, ma esplicitamente riferita al rapporto sentimentale:

6. In *Foglie di tabacco (1945-1947)*, p. 92.

> Amore, cosa chiamo con questo nome
> io non sono più certo di sapere.[7]

E ciò ci avvicina a quello che è stato l'incontro più importante della vita di Bodini. Mi si permetta di dire qualcosa che riguarda la vita privata e che, ovviamente, non intende affatto valicare i confini della massima discrezione: mi prendo tale libertà perché sono stato molto amico di Bodini a partire dal '53 e fino alla sua scomparsa, così come lo sono stato di Ninetta, dall'epoca del suo matrimonio con Vittorio e fino alla sua scomparsa nel 1996, nella lunga vedovanza durata ventisei anni. Ricordo come se fosse oggi Vittorio circolare per le vie di Bari, dove insegnava letteratura spagnola, col passo danzante e sottile di un ghepardo avvolto in uno scandaloso (per i 'benpensanti', si era nei primi anni Cinquanta) Mongomeri beige, con al fianco la giovane moglie (una differenza di diciassette anni), splendida come una gazzella: figura slanciata dal bel disegno, gran chioma corvina, profilo forte addolcito dagli occhi ridenti e da sorrisi sinceri, affettuosi. Ninetta era bella quasi vistosamente e Vittorio certamente conquistato; e lo rimase per tutti gli anni posteriori anche se, soprattutto verso la fine degli anni Sessanta, quando già da tempo i Bodini risiedevano a Roma, forti turbolenze di Vittorio, in buona parte autodistruttive e assai probabilmente nel preavvertimento della morte, crearono non pochi problemi. Che l'amasse, ricambiato, è certo: ma la poesia?

La poesia, anzi la non molta poesia volta alla giovane preda, aveva il suo rifugio sentimentale nei toni scherzosi, insieme a velate allusioni ad altro. È in questa chiave che va letta una strofa che è come un flash autoironico fissato a una quotidianità semplice, che pure è pane della vita:

> Ninetta porta il vecchio
> cavallo che fu da corsa
> ai monti Apuani. Fissa
> il posto, la pensione, torna
> con la seicento, triste (a Cècina
> un polletto le è andato fra le ruote).[8]

7. Nella serie coeva *Altri versi*, p. 97. Il primo verso è ipermetro, ma con regolari accenti endecasillabici, eufonici quindi con l'endecasillabo che segue.

8. In *Serie stazzamese (1961)*, p. 137. In questa serie si osserva un percorso regolato: un settenario, due ottonari, due novenari, un endecasillabo.

Vi è qui un altro esempio di quella «gaia tristezza»[9] di cui Bodini è sempre stato pienamente consapevole e che è stato un punto di forza del suo poetare e del suo stesso vivere, l'uno e l'altro proiezione dell'insanata dicotomia esistente fra due inconciliabilità, quella stessa che gli farà dire con vaghezza quasi rasserenata:

> Ho imparato tardi ad accordare
> al mormorio d'un ruscello i moti del cuore,
> a ammettere la natura fra i miei pensieri
> come un ospite da lasciare a suo agio.[10]

Ma è tempo di leggere la più bella poesia dedicata a Ninetta, che è anche una delle più riuscite prove dell'intero canzoniere bodiniano: *La Brindisina*:

> La Brindisina al limite del campo
> pesa con uno sguardo
> il volo dei gabbiani e quello dei corvi.
> A coltellate, a tagli viene avanti
> porto dei desideri,
> dai cenciosi tuguri del Levante,
> e la pianura si gira su un fianco
> se lei parla metà con gli occhi e metà
> aguzzando le *u* come rametti secchi
> tolti a un cielo invernale di zucchero azzurro.[11]

Si considerino gli elementi di maggior portata per leggere la raffigurazione, tanto realistica quanto metaforica, esplicita quanto allusiva. Già i gabbiani e i corvi sono elementi di una opposizione bianco-nero da rapportare al vivere e al morire: certo, il ritratto è concreto, ché la donna guarda verso il cielo, ma i segni di esso – il futuro – rammemora l'essere e il non essere, la provvisorietà quindi e la perenne transitorietà che è destino dell'uomo, incombenza sempre presente, anche nei momenti di

9. In *Via De Angelis* cit.

10. «Sono maturato tardi», in *Serie stazzamese* cit. p. 138. Qui l'impianto prosastico premia il verso libero sostanzialmente ametrico.

11. In *Dopo la luna* cit., p. 115.

distesa partecipazione al vissuto. Ma ecco il corpo di lei in movimento, proveniente da un ipotetico Levante (la Brindisi ad Oriente), dolorosamente povero come tutto il Sud bodiniano – ma, si badi, povero e affascinante, misero eppure quanto amato – il cui passo è disegnato con splendido traslato, passo dalla falcata armoniosa, con picchi e tagli d'una mobilità piena e ritmata (e per davvero così era il passo di Ninetta), figura fluttuante di dolci euritmie, che induce al desiderio, quel desiderio di cui lei è porto, approdo di salvifica felicità alla brama virile. È di pari bellezza l'immagine della pianura che si gira su un fianco alle parole della donna, come se il mondo stesso s'incantasse ad udirla, come se la terra, a quella voce, non potesse mancare di essere tratta a guardare l'oggetto di tanta fascinazione; e quindi il parlare tra voce e sguardo, quello sguardo illuminato da sorridente dolcezza che include, cattura, l'azzurro zuccherino d'un cielo invernale – non troppo azzurro, non grigio, come per una convergenza di mitezze – mentre le *u* aguzze di rametti pronti a rompersi, se corrispondono a un indimenticabile modo di parlare di Ninetta, felicissimamente identificato tramite traslazione metaforica dal tratto pienamente realistico, propongono poi più vivido segno di ammaliata contemplazione, assai poco presente nelle raccolte bodiniane, confermando il clima di scherzosa ironia. È raro che una poesia d'amore possa essere così completa nell'affettività integrata al desiderio, ben oltre ogni dichiarazione d'amore, componendosi fra inedita serenità e sorriso ammiccante e scherzoso.

Ed è tanta l'armonia del testo, perfetto nella sua equilibrata rotondità, che Bodini, sempre in bilico fra prosa e verso, tanto libero quanto nascostamente parametrico (non si dimentichi che altrove si dà a forme intermedie fra poesia e *poème en prose* come in *Metamor*), carezza qui la formula della versificazione classicizzante, come a dare altra, ma necessaria, conferma a un testo tutto fondato sulla variazione del movimento armonico. La prima terzina è formata da un endecasillabo di sesta (come i successivi), da un settenario e da uno di quei ricorrenti endecasillabi ipermetri (12 sillabe) che si trovano dappertutto nella poesia moderna adagiata nella metrica libera. La seconda terzina è di finita simmetria: due endecasillabi laterali col settenario al centro; mentre il penultimo distico è formato da un endecasillabo di ripresa di quello che lo precede e da un nuovo iper-

metro, questa volta assai scandito dalla ricorrenza della iterazione della forma tronca (*metà*). La conclusione è affidata a un alessandrino e a un metro già visto e non ignoto alla poesia medievale, prima dell'ultima regolarizzazione cinquecentesca, ossia un tredecasillabo reso omogeneo all'alessandrino da una coerente battuta ritmica. Quattro periodi verbali, pertanto, e quattro strofe piene di richiami e convergenze. Ma si noti anche la forte presenza di assonanze atone in uscita: quattro *-o*; quattro *-i*; senza dire delle consonanze interne.

Questo testo esemplare appartiene a una fase del canzoniere bodiniano che conosce altri tratti della passione. Più ancora di *Voli basso sulla pianura*,[12] si coordina alla poesia 'brindisina' un attacco quale:

> Al cinquanta per cento, amore mio,
> il tuo corpo s'illumina, un alcool nero
> al cinquanta per cento, fra due città,
> io bevo dai tuoi occhi socchiusi[13]

o ancora l'altro inizio:

> Il cerchio azzurro, le alghe trasparenti
> che discorso infinito, e così il tuo
> d'occhi e di dolci chine, così pare
> mentre con la sinistra la cintura
> ti lisci e il desiderio è un leopardo
> sulle cabine dove smorza il passo.[14]

Ma la conclusione di questa poesia, pur non dismettendo la passione e, al suo interno, una persistenza di vitale serenità, o fors'anche di quiete, fa trasparire presagi inquietanti, premonizioni rattristate, espressi con un linguaggio tutt'altro che fidente:

12. Ivi, p. 115.

13. Ivi, p. 116. Il primo emistichio dei quattro versi presenta accenti endecasillabici, anche se il 2 e 3 sono ipermetri e il 4 ipometro.

14. Ivi, p. 116. La serie è tutta endecasillabica, e il passo del testo è lirico: si noti specialmente il sintagma *così il tuo / d'occhi e di dolci chine* e la frequenza di accavallamenti. Ma nei versi di chiusura, riportati subito dopo, ha la meglio l'ametria e la pausazione intraversale.

Così lotta il meriggio che ascolta
la propria morte nel tuo corpo di rosa,
ma poiché nulla è finito, ora ricordati
quale lugubre luna consumerà questi istanti.

Sembra così che una profonda distanza allontani questo testo, per altro abbastanza contemporaneo, da quello visto più sopra; e non sotto l'aspetto dell'attrazione amorosa, bensì nel precipitare della tramatura giocosa verso l'ansia del tempo che consuma e si chiude nella consapevolezza della fugacità fino allo scioglimento finale quando la morte colpisce. È un trasalimento, questo, non raro in Bodini, ma più spesso accennato con discrezione e senza drammaticità, mentre qui è visibile l'assillo. Non è un caso che, con la consueta registrazione interiore non tumultuosa (altrimenti dove andrebbe a finire quella «ilare» accettazione del vivere da lui stesso dichiarata?), parecchi anni più tardi Vittorio abbia scritto con paziente accettazione:

Io fuggo da ogni cosa delicatamente.
Provo a esser solo. Trovo
la morte e la paura.[15]

15. «Canzone semplice d'esser se stessi», in *Metamor (1962-1966)*, p. 150.

Un manuale di metrica italiana *

Negli ultimi dieci anni si è assistito a una esuberante fioritura degli studi metrici, e specialmente all'offerta di strumenti di carattere generale, che ambiscono a una trattazione a tutto tondo della disciplina, cioè di manuali destinati soprattutto agli studi universitari. Non ne faremo qui l'elenco, e basterà ricordare che gli studenti che dovevano accostare questa materia in anni non ancora lontani disponevano del vecchio libretto dell'Elwert (*Versificazione italiana dalle origini ai nostri giorni*, Firenze, Le Monnier, 1973, 1968[1] in lingua tedesca), magari integrato dallo Spongano (*Nozioni ed esempi di metrica italiana*, Bologna, Pàtron, 1974), e a lezione trovavano docenti che, raccomandandone la lettura, mettevano insieme in guardia dai loro limiti, di merito (i noti 'errori' dell'Elwert), o semplicemente dovuti a una intenzionale delimitazione di campo (lo Spongano rimane a tutt'oggi un'utile antologia). Con il volume di Beltrami (*La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 1991) e quello di Menichetti (*Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993) il problema del 'manuale di metrica' si può dire in sostanza risolto, e inevitabilmente, chiunque si accinga a compilazioni di questo genere, non può che passare a quel vaglio. Per queste ragioni il volume di Antonio Pinchera non può non essere in qualche modo messo in relazione con i due sopra citati (che peraltro compaiono nella bibliografia finale). Resisterò alla tentazione di un confronto pedissequo, se non altro perché in particolare il Menichetti presenta un taglio da vero trattatista, che evade evidentemente i limiti del manuale per offrirsi come strumento di consultazione, in cui ai problemi risolti equivalgono in numero e qualità quelli nuovamente aperti, e i materiali approntati per ciascun fenomeno vanno a costituire altrettanti repertori a disposizione non solo dello studente, ma anche e soprattutto dello studioso. Tuttavia non possiamo esimerci da una prima considerazione di carattere generale, che chiama in campo il titolo stesso del volume di Pinchera: il quale allude, nella sua assolutezza, in primo luogo al suo carattere appunto manualistico, e non saggistico; in secondo luogo a un'intenzione di completezza, come non accade allo stesso volume di Menichetti, dichiarata-

* A. Pinchera, *La metrica*, Milano, Bruno Mondadori, 1999, pp. 340.

mente limitato ai fondamenti metrici, alla prosodia e alla rima (come recita il sottotitolo), con esclusione quindi dei metri. Un'analoga delimitazione di campo non è esplicitata da Pinchera, che si presenta dunque come manuale a tutto tondo: come spiegare allora l'assenza dei metri? E in aggiunta, l'assenza di indici diversi da quello dei nomi, indispensabili per un uso non saggistico del libro, che appunto, come un manuale, deve essere atto alla consultazione. A chi è destinato questo libro? Non all'apprendista, perché è incompleto e poco maneggevole. Non agli studiosi, che non vi troveranno che i concetti fondamentali, spiegati a partire dai rudimenti, senza significative novità di contenuto o di impostazione rispetto a quanto è già disponibile sulla materia.

A questo fondamentale equivoco tra manuale e saggio va forse imputata una seconda carenza di ordine generale. Chiunque compulsi un manuale recente si aspetta se non altro di trovarvi una bibliografia possibilmente esaustiva relativa ai singoli problemi, e il meno possibile 'mirata' (cioè selettiva in ordine agli interessi del compilatore, ai suoi percorsi di ricerca soggettivi). Ora, procedendo soltanto per assaggi, il lettore si accorgerà da sé delle lacune. Mi limiterò ai fondamenti. Non si fa menzione di Contini a proposito della rima siciliana (sono ricordati i *Poeti del Duecento* a p. 219 nota, ma solo per citare Parodi citato da Contini), dove si legge invece una lunga citazione di Alfredo Schiaffini, nella quale peraltro la rima siciliana è vigorosamente negata. Trattando della cesura, viene ignorato da ultimo Menichetti, che ha dedicato al problema pagine molto innovative e fecondamente problematiche (pp. 462-77), da cui l'autore prescinde con disinvoltura, tralasciando l'intrico di problemi che riguardano questa nozione (su cui più avanti). Per la metrica dantesca sono ricordate le voci *Canzone* e *Endecasillabo* di Baldelli dell'*Enciclopedia dantesca*: ma dello stesso sono trascurati (lasciando fuori i metri) *Settenario* e *Rima*; e poi *Cesura, Dialefe, Dieresi, Ritmo* di Beccaria, ecc. Vengono ignorati i fondamentali studi di Capovilla sulla metrica antica (e segnatamente petrarchesca) e otto-novecentesca; e potremmo continuare. E se soltanto ci si inoltra nel Novecento, l'elenco reclama una corposa integrazione: per il periodo che ormai è un secolo bello e chiuso non c'è menzione che del discutibile Martelli (e cioè la sintesi comparsa nella *Letteratura italiana* Einaudi) e, per fortuna, di Beccaria. Non indicherò che una parte delle assenze, limitandomi ad un'infilata selettiva di nomi, in ordine alfabetico: Bertone, Coletti, Dal Bianco, Esposito, Fortini, Gavazzeni, Girardi, Lavezzi, Lonardi, Marazzini, Mengaldo, Surdich, Zucco. Ma diciamo anche che più in generale tutti i cenni sulla metrica novecentesca sono discutibilmente sommarî (un po' meno mi pare le osservazioni sulla rima). Lo spazio dedicato alla versificazione dei contemporanei è minimo o nullo: niente sul problema della metrica libera, o liberata, sulla dialettica tra innovazione prosodica e tradizione, sulla consistenza e la funzione dei versi tradizionali in autori come Montale, Zanzotto, sulle modalità con cui si verifica la progressiva liberazione degli istituti tradizionali, ma anche la loro resistenza, ecc.

Ma in qualche modo discutibile è lo stesso metodo di lavoro dell'autore: che si muove spesso a tentoni, sicché il prelievo circoscritto di un fenomeno è troppo facilmente trasformato in tendenza generale di un'epoca o di un autore. In qualche caso le illazioni sono anche evidenti. A p. 82 ad esempio l'autore scrive che l'accento ribattuto in 9ª e 10ª sede «ha un buon numero di presenze in Dante, fu invece evitato dal Petrarca, che preferisce ribattere gli accenti sulla quarta e quinta sillaba». Ora, gli endecasillabi di 4ª e 5ª dei *Rerum vulgarium fragmenta* sono (da uno spoglio che comprende l'intero *Canzoniere*) in tutto 209, quelli di 9ª e 10ª sono 336. E aggiungiamo che il modulo è, in ordine di frequenza tra quelli ad accenti ribattuti, il terzo, dopo quello di 6ª e 7ª e quello di 3ª e 4ª. Viceversa, la percentuale degli endecasillabi di 9ª e 10ª nell'intero *Purgatorio* è più bassa, anche se di poco, di quella dei RVF (4,1% contro il 4,9%). Si potranno contestare i numeri assoluti (appellandosi magari a differenti criteri di scansione), ma non, credo, il dato di fondo, e dunque la nostra smentita. Del resto, di questo ci si era già accorti quarant'anni fa, anche senza l'ausilio dei mezzi informatici di oggi (cfr. P.V. Mengaldo, *La lingua del Boiardo lirico*, Firenze, Olschki, 1963, pp. 245-46). Così, riesce poco accattivante seguire le rassegne, un po' da *flâneur*, che l'autore propone della fortuna e sfortuna di un verso o di un fenomeno, non supportate da dati quantitativi e risolte semplicemente in una teoria di esempi poco sistematica e dunque non indicativa (ad es. alle pp. 83-85 sull'endecasillabo di 6ª e 7ª; così in generale le pagine che documentano la diffusione dei singoli tipi versali nel capitolo sui *Versi italiani*; alle pp. 91-98 sull'endecasillabo dattilico, dove, tra l'altro, si leggono asseverazioni perentorie come: «Il gusto barocco sembra metterlo definitivamente da parte», senza nessun dato – e sulla base di quale spoglio?). Perché questo è (o dovrebbe essere) appunto un manuale, e non un'offerta di degustazione poetica. In tali rassegne, inoltre, c'è un scarsa gerarchizzazione dei fenomeni in ordine alle effettive priorità fissate dalla tradizione (o meglio forse dalle *tradizioni*: quella petrarchesca, quella della poesia epico-cavalleresca, quella dell'ode-canzonetta, ecc.): per cui, nella trattazione di dettaglio Pinchera finisce per dare rilievo ad informazioni che attengono spesso a fenomeni laterali o rapsodici, sicché il lettore principiante rischia di credere ad esempio che la rima 'ribattuta' o 'martellante' (pp. 275 ss.) abbia la stessa importanza della rima al mezzo; o che gli artifici di Leporeo abbiano lasciato un segno duraturo nella tradizione lirica pari a quello della struttura ritmica dell'endecasillabo di Petrarca. Gli strumenti correnti di metrica scolastica ricorrono in questi casi, opportunamente, a caratteri in corpo minore.

Ricominciando ora dal primo capitolo (*Prosodia*), proviamo a mettere sotto la lente alcuni dei problemi sollevati dalla trattazione del Pinchera. Primo: la nozione di cesura (pp. 5-7). L'autore la promuove senz'altro a tratto strutturale del verso italiano, senz'ombra di sospetto, definendola «il necessario 'respiro' di tutti i versi antichi o moderni»; dunque, ci pare di capire, una pausa effettiva

dell'intonazione, come infatti l'autore conferma a p. 5: «La voce, calibrando opportunamente le pause intermedie, tende a spartire il verso in due equilibrate sottomisure o emistichi». Che è possibile, in realtà, solo se coincide con una giuntura sintagmatica (il primo es. dell'autore: «Nel dolce tempo | de la prima etade»), ma è meno plausibile se incide all'interno un sintagma, nel qual caso non sarebbe possibile parlare di una reale e percepibile pausa intonazionale. E infatti Pinchera prosegue l'esemplificazione con versi in cui la cesura si attenua o addirittura sparisce («Quel vago, dolce, caro, honesto sguardo»). Sembra così che l'autore promuova un'idea di cesura in stretta correlazione con la sintassi del verso, o diciamo meglio con la sua intonazione, con una scelta di campo che definiremmo coraggiosa, a lume delle proposte ben diverse di Menichetti. Che, viceversa, consente alla possibilità di una cesura interna al sintagma, o «cesura inarcante» (p. 471: «poi che 'l superbo | Iliön fu combusto»): il taglio della cesura è così avvicinato (ma non omologato: cfr. p. 472) a quello della fine di verso, se si suppone che il lettore percepisca una sorta di *enjambement* nella sua zona centrale, e se è posta esplicitamente la possibilità di cesure in contrasto con il suo profilo intonazionale: per cui insomma finisce per essere discriminante, nell'individuazione della cesura, esclusivamente la presenza di un confine di parola dopo la quinta o la settima sillaba (cioè dopo emistichio quinario o settenario), e saranno non cesurati solo i versi che non soddisfano tale condizione (pp. 475-77). Ma occorrerà chiedersi se essa non sia l'ovvia implicazione dell'obbligatorietà degli ictus di 4ª o 6ª, considerando che la grande maggioranza delle parole italiane è piana, per cui il vero tratto strutturalmente pertinente finisce per essere appunto la posizione dell'ictus, non la cesura; tanto è vero che un endecasillabo senza quarta o sesta è immediatamente percepito come irregolare, ma così non è per un endecasillabo non cesurato, e probabilmente la ragione sta nella diffusione (che per ora possiamo solo sospettare, non dimostrare) di versi che non hanno una giuntura sintagmatica in corrispondenza della quinta o della settima sillaba, ben maggiore di quella dei versi ritmicamente non canonici. Ma tutto questo è da verificare. Ora, tornando al volume in esame, Pinchera sembra dapprima rifiutare implicitamente la concezione 'non sintattica' della cesura, ma nelle pagine che seguono il paragrafo citato ritorna sui suoi passi, perché (p. 57) riaffiora l'«inarcatura interna» («oh settentrïonal | vedovo sito»): dove dunque la cesura cessa di essere un fatto sintattico e intonazionale, come sembrava più sopra, e pertiene alle istituzioni metriche del verso, come vuole Menichetti. La contraddizione si scopre se si accostano esempi di cesura stabilita in base alla posizione, come «et la mia torta | via drizzi a buon fine» (ibid.), ed esempi in cui viene individuata in base alla sintassi, in una posizione non canonica, ed è addirittura replicata, come «la donna | che 'l mio cor | nel viso porta» (p. 79).

La stretta integrazione tra metrica e sintassi (o diciamo più in generale tra metrica e linguistica) è tanto più necessaria nell'analisi dell'*enjambement* e del

ritmo in senso più stretto, cioè nella scansione del verso. Circa il primo problema, gli è dedicato nel volume un intero paragrafo (pp. 47 ss.), il cui merito più evidente consiste, a mio avviso, nella considerazione dell'ordine delle parole, per cui ad esempio sono distinti i casi di inarcatura in cui è spezzato il sintagma nome-aggettivo, da quelli in cui il sintagma è aggettivo-nome, ecc. Era forse opportuna una più attenta valutazione dei differenti esiti stilistici implicati dai diversi costrutti inarcati, e semmai una loro gerarchizzazione in ordine all'intensità del fenomeno (come ad esempio fa Menichetti, pp. 486 ss.). Qualche apertura di tal genere si trova alle pp. 54-55, tutta peraltro concentrata sulla semantica degli inneschi, sola responsabile degli effetti «di grandezza, di vastità, di qualcosa che eccede l'umana esperienza» secondo l'autore, in casi come «Ma cadde appena in cenere l'immensa / machina», «che distingua le mie dalle infinite / ossa che in terra e in mar semina morte», oltre agli ovvi esempi dall'*Infinito* e da altri testi di Leopardi. Per ciò che attiene invece al secondo problema, sembra che gli studiosi convergano nell'idea fondamentale che *ictus* e accento linguistico debbano coincidere, eccetto semmai i casi limite, in cui la struttura sintattica del verso comporterebbe scansioni in forte attrito con il modello del verso. Naturalmente, in questi casi, sarà anche questione di autori e periodi, ma non potremo discuterne qui nel dettaglio. Certo, una scansione linguisticamente anomala sarà giustificabile, o piuttosto meno discutibile, nei casi in cui, appunto, essa intervenga a sanare una situazione prosodicamente anomala. Così, non riesco a trovare la ragione di scelte di scansione come le seguenti: p. 75 «fra la tácita sElva in sú la rUpe», p. 74 «délla cadénte lUna; e tù che spunti», p. 177 «domato dal rigór délla fortuna», in cui segni di accento e maiuscoletto distinguerebbero gli accenti 'secondari' da quelli 'metrici'. Ora, a parte l'equivoca nozione di accento secondario (opportunamente sostituita da Menichetti con quella di 'accento opzionale'), per quale ragione accentare una preposizione o un articolo? Ed è lo stesso autore a fare confusione, se definisce (p . 75) accenti secondari quelli che sono tali «in relazione allo schema di base» (un ictus di 3ª in un endecasillabo che abbia gli altri accenti su 4ª, 6ª e 8ª?), ma che poi assumono «una funzione essenziale nella realtà del testo poetico»: fatichiamo a capire in cosa consista il ruolo strategico di *délla* nel verso leopardiano appena citato.

Quanto poi al rapporto tra scelte di scansione e 'schema di base' (e veniamo così al secondo capitolo, dedicato ai *Versi italiani*), occorre qualche considerazione più generale. L'autore individua tre modelli fondamentali di endecasillabo, e cioè quello di 4ª 8ª e 10ª, quello di 4ª 7ª e 10ª e quello di 6ª e 10ª (p. 73). Da questi fa derivare, come loro 'varianti' (pp. 75 ss.), numerose altre soluzioni, nelle quali gli accenti soprannumerari rispetto a quelli indicati sono interpretati (come si è visto) come 'accenti secondari', i quali tuttavia sono considerati alla stregua di quelli fondamentali dal punto di vista dell'interpretazione ritmica del verso. In qualche caso l'autore postula anche la sovrapposizione di due modelli,

come nel caso del verso leopardiano già citato («della cadente luna; e tu che spunti»), in cui sarebbe decisivo l'accento di sesta, e dunque il verso sarebbe conforme al modello di 6ª e 10ª, ma con l'interferenza decisiva del modello di 4ª e 8ª (l'endecasillabo che ne viene ha così ictus di 4ª 6ª e 8ª). È proprio un caso come questo a far sorgere dei dubbi, perché sembra più economico (e per certi aspetti metodologicamente più corretto), piuttosto che proiettare sulla realtà della versificazione modelli astratti confezionati a tavolino, l'esatto rovescio, cioè definire i modelli sulla base dei dati di fatto. E questi devono essere raccolti dai testi. In altre parole, i tre modelli proposti da Pinchera sarebbero credibili se effettivamente, nella tradizione dell'endecasillabo italiano (o almeno nei suoi primordi, fino a Petrarca), si dimostrasse che la grande maggioranza dei versi rispetta quelle configurazioni. E in realtà non è così. Dall'esame, ad esempio, di tutti i versi di Petrarca, risulta che gli endecasillabi di 6ª e 10ª senza ictus su quarta e/o su ottava arrivano al 7,28% del totale; quelli in cui alla 6ª si accompagna la 4ª sono invece l'8,6%. Dunque di più, da cui si dovrebbe cominciare a desumere che le due sedi (4ª e 6ª) non sono alternative dal punto di vista delle strutture fondamentali del verso. Un rapporto anche più sbilanciato c'è nel *Purgatorio*: 9,61% contro il 17,65%; nelle rime di Cino da Pistoia: 12,53% contro il 15,98%; nelle rime di Dante: 8,81% contro il 15,09%. Insomma, le varianti dei modelli sono più numerose dei modelli stessi; o, da altro punto di vista, l'incrocio e la sovrapposizione dei modelli è più frequente dei modelli allo stato puro. E allora forse non è più il caso di chiamarli modelli di base, schemi fondamentali, o come si vuole. Ci pare molto più efficace l'antica formulazione di Pietro Bembo, che riduce all'osso, in massima sintesi, l'unica vera condizione di regolarità dell'endecasillabo, stabilendo che esso abbia sempre l'accento sulla 10ª, quindi *almeno* un altro accento sulla 4ª o sulla 6ª. E così ad esempio si muove Beltrami (pp. 161 ss.): dalla regola fondamentale alle sue molteplici, innumerevoli realizzazioni.

Il terzo e ultimo capitolo è dedicato alla rima. Qualche cenno di carattere generale si è già fatto più sopra, pertanto torneremo a discutere di alcuni dettagli. Intanto, una certa oscillazione nella terminologia: a p 215 sono definite 'assonanze' omofonie del tipo *piacere-bene* e *gentile-fatale*, ma il termine è appropriato per il primo, e non per il secondo esempio. Come in effetti risulta dall'esame di tali fenomeni alle pp. 278 ss., dove l'assonanza è opportunamente differenziata dalla consonanza. A p. 235 è definita 'povera' la rima del tipo *costei* : *lei*, già diffusamente definita dagli studiosi *vocalica*. L'innovazione terminologica è opportuna quando le definizioni correnti siano improprie, come non era il caso ultimo; e come invece è quello della cosiddetta rima 'mascherata', così definita, con una buona iniziativa terminologica che consente di superare l'improprio 'ipermetra' e l'equivoco 'eccedente' (pp. 297 ss.). Dobbiamo poi tornare sul problema della rima siciliana. La breve premessa storico-linguistica (pp. 218-19) ha più di un'inesattezza. L'autore scrive che il sistema vocalico toscano ha sette

suoni, ma andrebbe precisato (ovvietà inopportunamente passata sotto silenzio in un manuale) che si tratta delle vocali toniche. Di seguito, *i* siciliana deriverebbe da *i* lunga o da *e* lunga latine: bisognerebbe aggiungere anche da *i* breve. La *u* verrebbe invece da *u* o da *o* lunghe, ma dovremmo ancora aggiungere da *u* breve. Tra gli esempi di *u* lunga latina risolta in *u* siciliana l'autore cita *multu*; per la *o* lunga cita invece *dulci*: i quali sono disgraziatamente i latini MŬLTU(M) e DŬLCE(M). Di seguito viene illustrato il fenomeno della rima siciliana in modo sostanzialmente corretto, fatta salva quella che mi pare una indebita sovrapposizione (e tuttavia piuttosto diffusa tra i commentatori) tra rima siciliana propriamente detta (*altrui* : *voi* in Petrarca), e quella in cui il sicilianismo è nei rimanti (o almeno in uno di essi), ma non nella rima: così è ad esempio per la citatissima rima del *Cinque maggio lui* : *nui*, e per gli esempi in nota alla p. 222, non per caso raccolti dallo Schiaffini, che negava l'autografia del fenomeno. Analoga sovrapposizione si trova a p. 223, dove, dopo aver definito come rima bolognese quella tra *o* chiusa e *u* (tipo *come* : *lume*), l'autore esemplifica con un testo cavalcantiano in cui i rimanti evidenziati con il corsivo sono *cóme* : *nóme* : *sòme* (ma dove sarebbe poi qui la possibilità di chiudere la *o* in *u*?).

Non insisterò ad esporre i restanti, non pochi errori dell'autore, ma certo in una disciplina che, se non è fondata sull'esattezza, muore, ciò che si è qui sopra discusso non mi pare trascurabile per la valutazione d'insieme di questo volume.

Sergio Bozzola

*La nascita del sonetto**

La questione dell'origine del sonetto data nella critica italiana – a tacere di precedenti illustri quanto isolati quale quello del Minturno (*Arte poetica*, libro III) – all'ultimo scorcio dell'Ottocento, allorché è lo studio della metrica complessivamente a costituirsi come scienza letteraria. Nel tempo l'indagine non è mai stata del tutto accantonata, e tuttavia negli ultimi due decenni una nutrita serie di contributi l'ha posta con nuova forza al centro del dibattito critico, come del resto si addice ad una forma metrica che non conosce paragoni per diffusione, anche in altre letterature, e longevità, data la stabile fortuna che ancora vanta presso i poeti contemporanei. Di questa reviviscenza critica Wilhelm Pötters è uno dei principali e più originali artefici, e non sarà inutile riprenderne qui per sommi capi gli interventi precedenti in materia di sonetto, ai quali il volume odierno si allaccia strettamente, anche con rilevanti correzioni di tiro.

Fin dal breve saggio *La natura e l'origine del sonetto. Una nuova teoria*, destinato alla *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, Firenze, Olschki, 1983, I, pp. 71-78, l'A. pone in relazione il sonetto, in quanto struttura numerabile, con il problema, ben presente alla matematica medioevale, della misurazione del cerchio. Con impostazione radicalmente nuova (cui non si saprebbe far precedere più che una cursoria supposizione sui rapporti numerici interni al metro avanzata da H. Friedrich, *Epoche della lirica italiana*, trad. it., Milano, Mursia, 1974, I, pp. 28-29, o, su altro versante, le osservazioni di R. Jakobson, *Poetica e poesia*, trad. it., Torino, Einaudi, 1985, p. 316, sull'affinità geometrico-architettonica fra un sonetto dantesco e l'arte nuova di Giotto e Arnolfo), la *mise en page* su due colonne dei sonetti petrarcheschi nel Vat. 3195 (22 sillabe metriche per rigo; 7 righi) è accostata ad una delle due approssimazioni di ciò che modernamente chiamiamo π rinvenute in antico da Archimede, 22 / 7 (l'altra, più complessa e nel tempo caduta in disuso, corrisponde a 223 / 71): secondo il rapporto archimedeo, un cerchio dato di raggio 7 misurerà una semicirconferenza pari a 22. Da ciò ne consegue la natura geometrica del sonetto, la cui metaforica area (154 sil-

* W. Pötters, *Nascita del sonetto. Metrica e matematica al tempo di Federico II*, presentazione di Furio Brugnolo, Ravenna, Longo Editore, 1998.

labe metriche) coincide con quella del cerchio suddetto, che ha diametro pari al numero dei versi (14); la figura metrica, concepita fra i dotti funzionari dell'Aula magna federiciana, è allusiva di quella geometrica del cerchio, poiché ne racchiude in sé i rapporti numerici e ne esprime linguisticamente l'intima armonia.

Sulla disposizione dei sonetti nel canzoniere vaticano poggia anche il successivo, più vasto studio *Chi era Laura? Strutture linguistiche e matematiche nel «Canzoniere» di Francesco Petrarca*, Bologna, Il Mulino, 1987, in cui l'indagine per via aritmetica porta a rinvenire nel tessuto dei *Rerum vulgarium fragmenta* altri rapporti numerici ora simbolici di per sé (in specie la serie 1, 4, 6, corrispondente all'«ora prima» del «dì sesto d'aprile») ora allusivi ai rapporti interni al cerchio, così che la ricerca dell'approssimazione al π finisce per sovrapporsi a quella del parimenti inafferrabile oggetto d'amore: ne esce la stupefacente nozione di un Petrarca rivolto al calcolo matematico, e anzi scopritore o quantomeno enunciatore, benché sotto il velame dell'*aedificium* poetico, di un valore di π persino più esatto di quello invalso nel Medioevo. Tuttavia la ricostruzione di Pötters solleva problemi ardui a risolversi, sia perché l'interpretazione di una gran parte delle risultanze presuppone il calcolo decimale, in uso – come controargomenta a un certo punto, però debolmente, l'autore stesso – non prima del Cinquecento, sia perché – e questo pare a me l'ostacolo maggiore – i luoghi del canzoniere eletti a portatori di valore numerologico spesso non appaiono di per sé particolarmente significativi dal punto di vista strutturale e dunque finiscono per risultare investiti di tale ulteriore senso solo *a posteriori*, una volta che l'operazione aritmetica abbia condotto all'esito desiderato. Ciò che si reclama non è un carattere di evidenza ma di coerenza interna del sistema, tanto più desiderabile quanto meno la trama segreta di riferimenti che viene supposta è affine ai temi enunciati dall'opera letteraria (nella fattispecie la sperimentazione matematica del π attiene solo metaforicamente ai contenuti del canzoniere): tale invece appare la struttura calendariale dei componimenti scorta dallo Zottoli e avallata in ultimo anche da Santagata (365 + 1, I = 6 aprile; CCLXIV = 25 dicembre ecc.), certo più superficiale ma non per questo intravista dai contemporanei del Petrarca né dai posteri fino ai giorni nostri. A queste obiezioni, in parte già formulate (cfr. ad es. le recensioni del volume in «Belfagor», XLIV [1989], pp. 229-31 e «Renaissance Quarterly», XLII [1989], pp. 546-49), credo se ne possa aggiungere un'altra, e sostanziale: in che modo collocare un simile impianto occulto nel concreto farsi della raccolta secondo le «forme» di canzoniere a noi note? Il problema è complesso ed esigerebbe ben più ampia disamina, ma basti qui un cenno. Come è noto, Petrarca, almeno fin dalla forma Chigi, procede a collocare i componimenti rivisti entro quella sorta di doppia partita che è la scansione fra rime in vita e rime in morte, aggiungendo le liriche nuove di seguito alle ultime, quasi mai interponendole entro sequenze già fissate. Ciò vale anche per i componimenti dotati di prestigio numerologico nella ricostruzione di Pötters (CXVIII, CXIX,

CCXI, CCCXXXVI ecc.), che, una volta acquisiti al canzoniere, non conoscono mai spostamenti interni: se ne dovrà dedurre allora che il canzoniere quale ci è consegnato dal Vat. 3195, secondo l'ordinamento definitivo, fu stabilito, non solo nel numero di 366 componimenti ma persino nel computo, esatto all'unghia, di 7023 endecasillabi, 762 settenari, 82587 sillabe, fin dai tempi della redazione Chigi (215 componimenti)? Ipotesi onerosa, che si scontra fra l'altro con i numerosi interventi subiti al contrario dalla sequenza finale, tutt'altro che concertata in partenza, cui Petrarca devolve – come si comprende bene – i maggiori sforzi organizzativi e che raggiunge la seriazione ultima soltanto *in extremis*.

Il lavoro odierno, profittando della discussione suscitata dal volume petrarchesco (su cui tornerò più avanti), riprende e approfondisce la questione di partenza, quella etimologica del sonetto, assestando la mira non più sulle strutture dei *Fragmenta* ma, a ritroso, sull'officina poetica alla quale con certezza – contrariamente a quanto credeva il pioniere di questi studi Biadene, ma non il suo maestro Carducci – si ha da imputare la nascita del metro: alla Scuola siciliana, verosimilmente nella persona del Notaio Giacomo. Vediamo nel dettaglio. L'A. procede scandendo quanto più è possibile riscontro dei dati ed elaborazione teorica: nella prima parte sono ricercati ed esibiti i fondamenti da un lato metrici, dall'altro matematici, dell'ipotesi critica, in base ai quali nella seconda parte saranno supposti i modelli geometrici della struttura. Dunque, *excursus* delle principali modalità di trascrizione del sonetto nei manoscritti medioevali e della sua strutturazione interna in base ai primi trattati di metrica, dove sempre è attestata la quadripartizione in distici della fronte e la bipartizione in terzine della sirma: ne consegue una formula numerica siffatta: $(4 \times 22) + (3 \times 22) = 88 + 66 = 154$ sillabe metriche. Interamente nuovo è poi lo spoglio compiuto da Pötters, entro un vasto arco che va dal 1000 al 1500, sui più rilevanti trattati di geometria e matematica del Medioevo – testi appartenenti per la maggior parte alla branca della *geometria practica*, di diretta finalità didascalica per varie categorie di professionisti manuali (muratori, architetti ecc.) –, passando in rassegna le procedure per la misurazione del cerchio. Ne risulta non soltanto l'impiego del rapporto 22 / 7, già constatato nei saggi precedenti, ma pure di quello 11 / 14 ($= \pi / 4$), che fin dal *De mensura circuli* di Archimede, latinizzato nel XII sec. su di una versione araba prima da Platone da Tivoli poi da Gherardo da Cremona, esprime la relazione fra cerchio e quadrato circoscritto, esemplificati con diametro = lato del quadrato = 14 e aree rispettivamente di 154 e 196 (11 : 14). Così operano, sulla scorta di Archimede, l'autore dell'*Artis cuiuslibet consummatio* (1193), il matematico ebreo conosciuto nel Medioevo col nome di Savasorda nel *Liber embadorum* tradotto da Platone da Tivoli (1145), l'arabo Abu Bekr nel *Liber mensurationum* tradotto anch'esso da Gherardo (1150-85), il grande matematico Leonardo Pisano, detto Fibonacci (1170-1240 ca.), la cui figura riveste importanza decisiva nella ricostruzione di Pötters, nella *Practica geometriae* (1220), e ancora, a grande

distanza, Luca Pacioli nel *De divina proportione* (1509). Dalla prassi di questi trattati si discosta un poco il *De quadratura circuli* di Franco da Liegi (1050 ca.), poiché allega anche un'originale dimostrazione del calcolo dell'area del cerchio, non attraverso la costruzione di poligoni regolari inscritti e circoscritti che è la procedura archimedea, bensì, con metodo meno raffinato ed esatto, considerando i singoli quadrati di area 1 di un cerchio di diametro 14 o anche dividendo il cerchio in 44 settori circolari (che è quanto misura la circonferenza) e trasponendoli – quadrati o settori che siano – in un rettangolo di base 11 e altezza 14, congruente, come ognuno vede, con l'intelaiatura del sonetto. Non basta: nell'anonima *Geometria incertis auctoris* (IX-X sec.) è affrontato anche il problema della *figura magistralis*, secondo la più recente definizione di Raimondo Lullo nella *Nova Geometria* (1299), cioè a dire del calcolo dei rapporti fra cerchio e quadrati inscritto e circoscritto e fra le parti di area determinate dai punti di tangenza delle tre figure; il rapporto fra l'area del quadrato circoscritto eccedente quella del cerchio e quella del cerchio eccedente quella dell'inscritto, pari a 4 : 3, risponde alla proporzione fra distici di fronte e sirma del sonetto.

Quanto alla questione fondamentale della diffusione e della conoscenza dei trattati matematici, l'A. rileva:

Nel Medioevo le diverse traduzioni dall'arabo costituirono senza dubbio avvenimenti di primissima importanza culturale, sociale ed economica. Ci pare quindi ragionevole ammettere che le traduzioni latine di fonti matematiche orientali fossero note agli intellettuali del tempo, compresi i non matematici, come ad esempio i grandi creatori della poesia italiana del Duecento e del Trecento. I risultati della matematica non potevano non essere rilevanti per gli artisti dell'epoca, che riconoscevano nei principi dell'ordine e dell'armonia i concetti estetici centrali della loro arte. Tali concetti infatti sono definibili nella teoria dell'arte e trasponibili nella realtà dell'opera soltanto con categorie numeriche e con operazioni matematiche (p. 61);

e ancora, con riferimento a Fibonacci:

È noto inoltre che Fibonacci era in rapporti personali con vari personaggi eminenti della Magna Curia, con l'Imperatore, sempre interessato a nuovi problemi e metodi scientifico-matematici, con Michele Scoto, astrologo di Federico II, e con altri (...) non è quindi da escludere che a Palermo, a Pisa o in un altro luogo vi siano stati contatti personali e scientifici fra Fibonacci e Giacomo da Lentini, anzi tali rapporti risultano essere del tutto probabili. È in effetti poco sensato presumere che l'inventore del sonetto non abbia notato la concordanza che esiste fra le misure utilizzate in una delle più importanti opere matematiche del tempo e le leggi metriche della nuova composizione da lui ideata (...) D'altra parte possiamo prendere in considerazione anche un argomento pratico: i numeri 11 e 14 non potevano non suscitare nella mente di un intellettuale del Medioevo, in particolare in una persona con una formazione nelle *artes*, il ricordo di uno strumento matematico costantemente utilizzato dagli studiosi del tempo, nelle scuole e da varie categorie di persone nella vita quotidiana: la frazione 11 / 14, chiave del calcolo di qualsiasi figura circolare (pp. 69-70).

Nella seconda parte, dedicata ai modelli geometrici influenti sulla struttura del sonetto, Pötters riprende la teoria del *Sonettkreis*, cerchio di diametro 14 e quoziente 11 comparabile al sonetto, di cui non si escludono eventuali interpretazioni simboliche, dato che «il Medioevo vede (...) nel cerchio un'immagine geometrica della creazione» (p. 85). La *figura magistralis* reperita in Franco da Liegi consente un calcolo ulteriore: sia 154 l'area del quadrato inscritto, le aree delle *partes extracedentes* rispettivamente di cerchio e quadrato circoscritto corrisponderanno a 88 e 66, che è il valore in sillabe metriche di *copulae* e *voltae*, secondo la terminologia di Antonio da Tempo; altre applicazioni della *figura magistralis* possono darsi ad esempio: alcuni disegni dell'architetto Villard de Honnecourt nell'*Album de croquis* (1235 ca.) e la figura vitruviana dell'*homo ad circulum* e dell'*homo ad quadratum*, la cui conoscenza in età medioevale è però dubbia. Ciò consentirebbe di connettere la figura del sonetto alla «tradizione anticorinascimentale della dottrina vitruviana dell'arte»:

Considerata sotto l'aspetto della storia e della teoria dell'architettura, la disposizione del sonetto in 4 *copulae* + 2 *voltae* si presenta dunque come realizzazione poetica di quel principio estetico centrale che nella definizione di Vitruvio riunisce in sé le categorie della misura e della simmetria: l'*eurythmia* (...) la divisione interna del sonetto è definibile come *eurythmia* trasposta in metrica. Richiamando la dottrina vitruviana delle proporzioni, il sonetto rappresenta un importante nesso storico tra la teoria dell'arte dell'antichità e quella del Rinascimento (p. 99).

Una seconda serie di misurazioni matematiche si fonda sul disegno della forma metrica non già come cerchio ma come rettangolo di lati 11 e 14. Ebbene, il rapporto fra cateto minore e ipotenusa del triangolo rettangolo che ha per cateti i lati di tale rettangolo, così come il rapporto fra i loro quadrati e pure fra i quadrati dei due cateti, ammonta sempre a $1 / \phi = 0{,}618\ldots$, numero irrazionale che esprime la «parte aurea» dell'unità, ossia la misura per cui parte minore e parte maggiore di un segmento sono in rapporto uguale a parte maggiore e segmento intero. Lo studio della sezione aurea, la quale – diversamente dal π – non è abitualmente trattata nei testi matematici medioevali, risale agli *Elementi* di Euclide, comunque noti nel Medioevo, ed è alla base della cosiddetta sequenza di Fibonacci, esposta nel *Liber abbaci* (1202-28), secondo cui il numero successivo della serie equivale alla somma dei due precedenti (1, 1, 2, 3, 5, 8...). Secondo l'A., dati i rapporti fra l'illustre matematico e l'ambiente federiciano, «possiamo supporre che gli autori dei primi sonetti disponessero degli strumenti matematici necessari per riconoscere la qualità delle relazioni prodotte dalla combinazione dei valori 11 e 14» e «sostenere che per un intellettuale del Duecento non fosse difficile identificare quel rapporto aureo che si stabilisce nel sonetto fra due linee astratte principali» (p. 122). A ciò fa seguito una curiosa e lunga rassegna di oggetti naturali e artistici in cui si è rinvenuta l'applicazione della sezione aurea, dal fiore del melo all'*Unité d'Habitation* marsigliese di Le Corbusier, per giungere

ai frattali, in cui essa agisce come un «coefficiente di proporzionalità fondamentale» (p. 153). Se il sonetto dunque – conclude l'A. – è «geometria in forma metrica» (p. 168), lo sviluppo delle implicazioni matematiche che vi sono racchiuse perviene al coinvolgimento di tre sommi maestri: Pitagora (ipotenusa del triangolo rettangolo), Euclide (sezione aurea) e Archimede (area del cerchio).

Una sintesi così articolata del saggio di Pötters è parsa necessaria data l'ampiezza e la stringenza variabile delle proposte stesse, che non possono essere abbracciate o respinte in blocco, ma reclamano una disamina puntuale. Una prima vantaggiosa novità dell'impianto argomentativo, rispetto ai precedenti lavori dell'A., consiste con ogni evidenza nell'indicare ora, grazie all'attenta ricognizione dei trattati del tempo, anche 11 / 14, assieme a 22 / 7, come rapporto formulare per la misurazione del cerchio, col che è possibile evitare di appoggiarsi forzosamente sulla disposizione dei sonetti nell'autografo petrarchesco, che sempre di più oggi appare, sotto l'aspetto della *mise en page*, opera del tutto originale e a sé stante, la cui testimonianza ritiene quindi valore relativo per il sonetto delle origini. Certo il legame fra l'invenzione del glorioso metro e il calcolo matematico in età medioevale non può, allo stato odierno delle cose, venire comprovato da alcun riscontro positivo, ragion per cui le frequentazioni federiciane di Fibonacci non implicano di per sé alcun carattere di «probabilità» – come è detto a p. 70, in un passo già citato – bensì di mera possibilità dei rapporti fra questi e Giacomo; nondimeno, un'ipotesi di origine matematica quale la presente soddisfa in pieno l'esigenza di comprendere perché il sonetto, a differenza di ogni altra forma metrica precedente, nasca a modulo fisso per numero, tipo e suddivisione principale dei versi: come è rilevato, più che dall'A. (solo un cenno a p. 99), da Furio Brugnolo nella *Presentazione* (una redazione più ampia e corredata di note del suo contributo sta in R. Coluccia e R. Gualdo [a cura di], *Dai siciliani ai siculo-toscani. Lingua, metro e stile per la definizione del canone*, Galatina, Congedo, 1999, pp. 93-106). Non per questo è necessario pensare, come Pötters fa nel volume petrarchesco e a tutt'oggi a giudicare dai cenni di pp. 89 e 103, che il riferimento occulto al π archimedeo fosse, per una sorta di tradizione esoterica, noto ai poeti quantomeno sino al Petrarca (e però sconosciuto già ai copisti dei primi canzonieri, che ne forniscono le più varie trascrizioni): la produzione sonettistica del Notaio e poi degli altri poeti della scuola siciliana appare sufficientemente ampia e compatta perché la tradizione successiva recepisca il sonetto come forma metrica già strettamente codificata nei suoi aspetti fondamentali e ne mantenga il disegno, esattamente come della poesia siciliana sono rispettate caratteristiche tecnico-formali anche minori, e in primo luogo le apparenti anomalie rimiche. Solo in una simile prospettiva trovano ragion d'essere anche le innovazioni metriche dello schema, che muovono corrosivamente a partire da quello, quali si registrano in specie in Guittone e nel sodale Monte Andrea.

Una volta che si sia riconosciuta l'ammissibilità della proposta di Pötters, che ha il pregio di immettere – nel cuore di una poesia che appare, al paragone con altre fioriture liriche medioevali, così rarefatta e schiva di riferimenti concreti, votata ad una rigida professione di monostilismo e monotematismo – gli interessi culturali e scientifici a raggio sempre più largo di quell'epoca e dello stesso ambiente della Curia, la questione più urgente riguarda ora il suo accoglimento nella concreta storicità dell'elaborazione metrica romanza: che è quanto ha raccomandato, autorevolmente, già Aurelio Roncaglia (cfr. le sue *Note d'aggiornamento critico su testi del Notaro e invenzione del sonetto*, in G. Rufino [a cura di], *In ricordo di Giuseppe Cusimano*, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici, 1992, pp. 9-25), osservando che un'ipotesi genetica del sonetto d'ordine extraletterario non si oppone necessariamente all'indagine – questa sì interna alla storia delle forme letterarie – dei costumi metrici su cui una tale suggestione viene a stingere. E Pötters: «La seguente ipotesi intende spiegare unicamente il geniale atto di creazione poetica e non esclude per nulla il concorso di altri fattori storici nella genesi del sonetto, in particolare gli antefatti lirici provenzali» (p. 168 n.). Ciò significa in prima istanza armonizzare la proposta con le ricerche di Antonelli su tradizione e innovazione metrica fra poesia trobadorica e Giacomo: dove l'impossibilità effettiva di reperire un modello cogente di stanza di canzone per lo schema del sonetto impone di postulare, in qualche misura, una soluzione di continuità, in cui più agevolmente possono spiegarsi influssi allotri; dati tali influssi, non fa poi difficoltà osservare che la realizzazione del metro procede attraverso la combinazione di cellule rimiche derivabili dalla stanza di canzone entro il più ampio ambito della prassi metrica del Notaio. Consentire con Pötters implica tuttavia anche chiedersi – ciò che l'A. non fa – quanto strettamente nell'invenzione di Giacomo si leghino endecasillabo e forma metrica complessiva, dal momento che l'allusione alla circolarità si regge sulla misura 11 del verso; se è così, se ne dovrebbe pure inferire, rovesciando la prospettiva, il ruolo primario della suggestione matematica sull'affermazione iniziale del verso tuttora principe della tradizione poetica italiana, nella sua versione monometrica, a fronte dell'alto tasso di versi brevi nella canzone delle origini. Ma su ciò occorrerà riflettere.

Altro discorso va svolto per i nessi indicati con la *figura magistralis* e la sezione aurea. Per entrambe le questioni vale la generale obiezione di una diffusione esile o pressoché nulla nella trattatistica medioevale. Quanto alla prima, anche ammesso che il fondamentale rapporto interno 4 : 3 possa discendere dal calcolo delle *partes extracedentes* (e non concesso, data la ricorrenza quasi archetipica del rapporto in testi antichi segnalata da d'A.S. Avalle, *Paralogismi aritmetici nella versificazione tardo-antica e medievale*, in R.M. Danese, F. Gori e C. Questa [a cura di], *Metrica classica e linguistica*, Urbino, QuattroVenti, 1990, pp. 495-526, e poi da Roncaglia, che rimanda a Marziano Capella), del tutto illogica appare l'asse-

gnazione del valore d'area 154 al quadrato inscritto e non più al cerchio, mutando in corsa, per così dire, il modello geometrico cui tendono le misure del sonetto, al fine di ottenere 88 e 66. Quanto alla seconda, una volta stabilito – come ha fatto lo storico della matematica Gino Arrighi in un commento al primo contributo di Pötters (citato entro il volume a p. 146) – che il numero irrazionale ϕ è in diretto rapporto con il numero irrazionale π, equivalendo a $(\pi / 4)^2$ ossia ancora 11 / 14 elevato al quadrato, risulta del tutto ovvio che per via aritmetica sia sempre possibile risalire dall'uno all'altro. Discriminante sarà allora il grado di evidenza dei segmenti o delle figure legate da rapporto aureo entro la struttura, ciò che non sembra potersi dire della diagonale del sonetto, misura complessa (17,804...) e soprattutto fittizia dal punto di vista della forma metrica (non va dimenticato che l'area del sonetto è solo metaforicamente quella di un rettangolo, poiché base e altezza sono calcolate parificando unità di misura disomogenee). Che un tale principio armonico possa rinvenirsi nella struttura del sonetto, insomma, è un dato di fatto, facilmente deducibile dalla formula antica di misurazione del cerchio, ma non mi pare che questo basti ad ascriverlo a precisa intenzione dell'inventore della forma.

Mi permetto di proporre infine alcune rettifiche e osservazioni puntuali, tutte del resto marginali rispetto al saggio nel suo complesso. A p. 55: la formula del calcolo della circonferenza del cerchio secondo il *Liber embadorum* è trascritta imperfettamente: non «$c = d \times 3\ 1 / 7$» (secondo la prassi antica di scrivere interi e frazioni come addendi senza segni d'operazione fra di essi), bensì «$c = d \times (3 + 1 / 7)$». A p. 78: nel commento al disegno tratto dalla *Geometria incerti auctoris*, è detto che il simbolo a forma di *s* lunga di seguito a X «significa: "poco meno di 10"»; in realtà, X*s* non è la misura del lato del quadrato inscritto, come crede l'A., ma quella dell'area di una delle *partes extracedentes* del quadrato circoscritto, pari a 10,5: dunque X*s* = «poco più di 10». Più in generale, nella parte risevata alla sezione aurea, l'A. indugia spesso nel constatare entro le figure ulteriori applicazioni del rapporto aureo, benché queste appaiano talora prive di valore argomentativo. A p. 114: «osserviamo che nel triangolo del sonetto il rapporto aureo non esiste soltanto tra i lati $b/c = 11/17,8 \cong 0,618$ ma anche tra i segmenti p e q dell'ipotenusa c»; ma il rapporto fra p proiezione di b e q è del tutto implicito nella definizione stessa di rapporto aureo, ove c = TOTUM, b = MAIOR, q = MINOR. A p. 117: «Il rapporto aureo di c/p e p/q nel triangolo del sonetto può essere sottoposto a verifica utilizzando uno dei più antichi metodi creati dalla matematica per realizzare una costruzione geometrica della *sezione aurea*: Euclide, *Elementi*, II, 11»; ma qualsiasi rapporto aureo può essere verificato attraverso la dimostrazione di Euclide, essendo questa per l'appunto una dimostrazione e non una misurazione empirica. A p. 156: «Secondo queste equazioni esiste, occultata nella struttura matematica del sonetto, una definibilità reciproca di π e di ϕ: la misurazione del cerchio può essere eseguita, cioè, utilizzando il valore

della *sezione aurea* e viceversa»; ma la «definibilità reciproca di π e di ϕ» è vera sempre, non vale solo per il cerchio del sonetto, né in quello essa è di particolare evidenza. A p. 158 (e ancora a p. 165): «I tre cerchi, i cui diametri sono uguali ai tre lati $a = 14$, $b = 11$ e $c = \sqrt{11^2 + 14^2}$ del triangolo del sonetto, stanno tra loro in una relazione definibile come aurea, poiché tra le loro aree – 95, 154, 249 – intercorre un rapporto aureo»; perché notarlo? Va da sé che misure legate da rapporto aureo moltiplicate per una qualsivoglia medesima cifra – nel caso il π – resteranno in rapporto aureo.

[Posteriore alla stesura di queste pagine è l'uscita della recensione di D. Billy – con le osservazioni del quale talvolta si accordano le mie – al volume di Pötters in «Critica del testo», II/3 (1999, ma 2000), pp. 1021-30, seguita da una circostanziata replica dell'A., pp. 1031-40: all'una e all'altra corre l'obbligo di rimandare il lettore].

Davide Colussi

*Sulla sintassi dei «Rerum vulgarium fragmenta»**

Scrive Enrico Fenzi che il senso profondo e dinamico, il frutto «da sviluppare» del commento di Marco Santagata al *Canzoniere*, è *anche* un invito: l'invito a «superare quel vecchio e però tenacissimo pregiudizio che denunciava in Petrarca, per usare le parole di Contini, la "fioca potenza speculativa"». Parole simili e senso identico si ricavano da una «polemica conclusione» – citata ancora da Fenzi – di un articolo di Lucia Lazzerini uscito in «Studi di filologia italiana» (LIV, 1996: dello stesso anno il Meridiano di Santagata): «l'ipervalutata contrapposizione – sostanzialmente truistica e dunque gnoseologicamente sterile – tra sperimentalismo poliglotta di Dante ed escursione linguistica minimale del *Canzoniere* ha a lungo anestetizzato la curiosità e l'intelligenza dei lettori. Molti anelli mancanti si dovranno recuperare per risarcire quel testo di una secolare incomprensione». Sorte ha voluto che proprio in quel numero, ad appena una pagina di distanza, un altro anello mancante non mancasse più grazie a Natascia Tonelli e a un suo articolo (*Di un'intersezione fra sintassi e racconto nei* Rvf: *il* cum inversum) ora leggibile – ben unito ad altri ritrovati anelli – nel libro che ora qui si recensisce.

Ma ancora prima, sarei meno sicuro che la comparazione continiana (la suddetta «contrapposizione») sia «gnoseologicamente sterile», più sicuro invece che da essa – datane anche l'incongruenza di base rilevata da Mengaldo in *Preliminari al dopo Contini* – esca un Petrarca troppo e irrealisticamente «appiattito», «unidimensionale», «levigato», troppo ben 'potato', per ricordarci di una nota immagine bembiana e di un altro uguale e contrario confronto: impoverito insomma rispetto al «genio più ricco e inventivo» e poliglotta che è il Dante continiano. E sotto la categoria iperonima di povertà andranno dunque collocate altre note di Contini su Petrarca: ovviamente monolinguismo, selezione, limitazione, meno ovviamente «assoluto stilistico» e un suo quasi sinonimo – il «trascendentale» linguistico –, poveri entrambi di quegli appigli e prese necessari a quel corpo a corpo che è la conoscenza, entrambi per definizione meno indagabili della realtà

*N. Tonelli, *Varietà sintattica e costanti retoriche nei sonetti dei* Rerum Vulgarium Fragmenta, Firenze, Olschki, 1999, pp. 228.

(cioè, ancora, Dante, la cui sestina ad esempio – in *Premessa a un'edizione di Arnaut Daniel* – è tutta «instante fisicità» di contro a quella «addomestica*ta* e grammaticalizza*ta* in alta imbalsamazione» dell'aretino). Ed in effetti meno indagato il testo petrarchesco lo è, magari non relativamente al «pensiero» ma sì al suo medium privilegiato, cioè allo stile: non solo lessico suono e metrica, ma anche «taglio, scaletta mentale, montaggio» (Mengaldo ancora in *Preliminari*), *mise en discours*, e dunque sintassi. Se prendessimo come campione le più o meno cinquanta pagine di studi su Petrarca riportati nell'edizione Santagata, per contare quelli programmaticamente stilistici le dita di due mani sarebbero più che sufficienti. E poi la lacuna non starebbe tanto nella quantità e nel numero di pagine, quanto piuttosto nella modalità lavorativa, nell'approccio: ciò che più manca è quella che si potrebbe definire impostazione scientifica, e s'intenda con essa ciò che va dalla 'semplice' raccolta sistematica e organizzata di dati, quantificabili e confrontabili, in su. Per la sintassi, ad esempio, Dante ha il suo Boyde e soprattutto la sua *Enciclopedia* con relativa, importante, appendice; mentre Petrarca non ha, non aveva anzi, quasi niente. È dunque cruciale e decisivo il libro di Natascia Tonelli, e lo è, tacendo quasi tutto e sfogliandolo dal fondo, già per le due appendici scientificamente più che sufficienti: soprattutto per la seconda, dove ognuno può informarsi di quanti periodi è fatto ogni sonetto, di quante sovraordinate e frasi semplici, di quante subordinate e quali, a che verso parte ciascun periodo, grado di subordinazione e altri, non pochi, 'dettagli'.

Diceva Contini che a parità di giudizio, un giudizio documentato è meglio di uno ottenuto per intuizione, ma quei lavori – quei giudizi – sul Canzoniere fatti a partire da una base documentaria e sistematica hanno fatto molto di più, hanno rovesciato o quantomeno corretto, modificato, certe 'verità': Santagata su Dante ha smentito Petrarca, Paolo Trovato ha dimostrato che la rima petrarchesca è molto meno stilnovista che comico-petrosa, e Maurizio Vitale con uno studio di oltre cinquecento pagine ci ha fatto vedere quanto il fiorentino trascendentale dei *Fragmenta* lo sia eventualmente solo al termine di una vertiginosa inclusione ed elaborazione («elaborazione» è parola eponima di ogni capitolo del libro) di molteplici municipalismi, forestierismi, arcaismi e tanto altro. Mentre sulla fisionomia della frase petrarchesca le verità vulgate, da inverare o correggere o confutare con studi documentati, coincidono grossomodo con formule quali *armonia, musicalità, compostezza, semplicità*. Per liquidarle basterebbe ricordare certe parole di Gian Luigi Beccaria – «le formule risolutorie incentrate sulla musicalità ed efficacia ritmica del testo sono spesso diventate un rifugio pretestuoso per indicare un supposto ineffabile, il mistero di una suggestione inesprimibile» (in *L'autonomia del significante*) – ma è meglio farlo con gli strumenti e i dati più puntuali che ci offre appunto il libro in questione.

Cominciamo questa operazione antidogmatica usando una pagina e mezza (ma su 538) di Vitale, per gran parte scritta confidando su un breve studio di

Giulio Herczeg sulla frase di Petrarca. Ne citerei i passi più paradigmatici: «La struttura del periodo della poesia dei *Fragmenta*, studiata nei suoi caratteri generali dallo Herczeg, appare estranea al tipo periodale classicheggiante e quindi di complessione più semplice, anche se talora retoricamente arricchita da inversioni o distanziazioni di elementi relati o resa apparentemente più complessa da moduli iterati avversativi o comparativi. [...] Lo Herczeg ha giustamente distinto, in ordine alla sintassi periodale, i sonetti dalle canzoni. I primi si caratterizzano, in generale [...] per la loro relativa semplicità: «le subordinate sono in numero limitato e mancano al solito le ramificazioni di secondo, terzo e più gradi»; «proposizioni semplici [...] esposte con limitata scelta di predicati verbali, con pochi complementi e soprattutto con poche subordinate ... mentre si osserva una visibile avversione all'uso di forme implicite (gerundio, participio, infinito) [...] Lo Herczeg giustamente oppone – anche se esiste una ovvia differenza fra la sintassi poetica e quella prosastica – alla struttura del periodo petrarchesco, di tipo tutto sommato (ma non del tutto) tradizionale, la innovazione classicistica e fortemente [...] latineggiante del tipo prosastico del Decameron del Boccaccio. Si dovrà osservare ancora che la sintassi petrarchesca [...] configura – senza gli eccessi dei *réthoriqueurs* della poesia precedente – l'attuazione di un *ordo artificialis* quasi sempre di classica compostezza e misura».

Mi chiedo intanto se l'esito del confronto – questo sì tutto incongruo e per niente euristico – non sia eventualmente da rovesciare, scommettendo che il miglior lettore e imitatore di entrambi, Pietro Bembo, proprio nella sintassi complessa e a curve, a sinusoide, del *Decameron* non vi vedesse che il *continuum* in prosa di quanto Petrarca aveva realizzato in poesia (e appunto la Tonelli, vedremo, parla sempre, molto spesso, di complessità e coesione). Ancora velocemente su un punto. Al criterio che mi sembra di desumere da Herczeg per cui la subordinazione implicita è indice di maggiore complessità, opporrei come minimo queste parole di uno studio di Marco Santagata sulla lirica aragonese: «possiamo assumere come criterio che la secondaria implicita presenti un tasso di complicazione sintattica minore di quella esplicita». Sarà semmai l'uso concertato di soluzioni esplicite e implicite, a fini di collocazione prospettica dei contenuti o di *variatio* ritmico-musicale, a lavorare per la complessità.

E ora un'altra smentita, questa volta con riflessi più ampi e decisivi sulla questione semplicità/complessità ovvero, in un certo senso, povertà/ricchezza. Herczeg parla di assenza di «ramificazioni di secondo, terzo e più gradi»; ma le indicazioni della Tonelli dicono, cifre alla mano, l'esatto contrario. Mettendo infatti insieme i dati di una colonna della seconda appendice, avremo che il 46% di sonetti arriva al terzo (33,4%) e quarto grado (12,6%), con in più tredici testi che raggiungono il quinto grado di subordinazione e otto ben di più (fino all'ottavo). Un altro punto caldo che sollecita il testo di Herczeg è la distinzione fra sonetti e canzoni con relativa contrapposizione di semplicità e complessità

delle seconde – per quanto «non tale da modificare radicalmente il carattere già osservato del periodo petrarchesco». Bene: la distinzione (non la conclusione) è istituzionale e metodologicamente necessaria in studi siffatti. È più economico e produttivo fare – letteralmente – i conti e ragionare con un materiale omogeneo: così ha fatto Marco Santagata per la lirica aragonese, e così fa la Tonelli, e a maggior ragione se pensiamo che all'omogeneità istituzionale del sonetto (numero e tipo di versi: impossibile nella canzoni) quello petrarchesco aggiunge l'uniformità dello schema metrico, con il quasi 100% di rime ad incrocio nella quartine, zona di maggiore sforzo sintattico come indica la studiosa. E tuttavia un po' si rimpiange che la Tonelli, rilevata e testata l''inedita' complessità dei sonetti, non abbia dato un'occhiata anche veloce alle canzoni o a qualche canzone, per iniziare a vedere se è proprio così come dice Herczeg, o, cosa più interessante, se tale divario tra sonetto e canzone, sostanzialmente vero e istituzionalmente previsto prima di e con Dante, sia ancora rispettato in Petrarca. Mi permetto di buttare sul tavolo una impressione, solo un'impressione, e una pezza d'appoggio. Credo che in un libro in cui tutto si tiene, così chiuso e strutturato, la volontà d'autore (di un grande autore) punti a diminuire i dislivelli piuttosto che a segnarli; tanto più se questo autore ha 'inventato' un genere di libro, un canzoniere, che costruendosi come 'storia di un'anima' spinge di fatto ad una meno netta determinazione dei generi e in qualche modo ad un principio di loro assolutizzazione. Avvicinano inoltre le due forme anche certi importanti lettori cinquecenteschi, tra cui *in primis* proprio quel Minturno che la Tonelli cita e usa, ampiamente e giustamente, nelle pagine che aprono il libro. Minturno anche nel sonetto trova il segno inconfondibile della «gravità» – leggi complessità –, e lo trova dopo aver letto in profondo i sonetti dei *Fragmenta* e il loro «discorso lungo», dopo averne individuato i punti di contatto con paradigmi di complessità e gravità quali le canzoni *Spirto gentil* e *O aspettata in ciel*, analogie curiosamente visibili – ancora Minturno – persino a partire da certi titoli-*incipit*: «Molti sonetti anchora cominciano da quelle voci, dalle quali si dà principio alle Canzoni. Comincia una Canzone del Petrarca, *Spirto gentil*. Comincia altresì un Sonetto, *Spirto felice*. Cominciano altre Canzoni da queste voci, *Solea da la fontana*; *Sì è debile il filo*; [...] Dalle medesime cominciano altresì quelli Sonetti, *Soleasi nel mio cuor*; *Solea lontana*; *Sì traviato*; [...] Accioché vediate, quanto nella testura delle parole sien simili tra loro queste compositioni».

Il taglio così accuratamente sincronico dato dalla Tonelli invita poi implicitamente a proiettare e far fruttare i dati petrarcheschi in un confronto con quelli praticamente inesistenti relativi alla tradizione precedente, e s'intenda almeno Stilnuovo e Dante lirico. Boyde e *Enciclopedia dantesca* a parte, il vuoto di studi effettivamente c'è e si fa ancora più sentire adesso che il saggio di Tonelli stimola curiosità e domande del tipo: chi è più complesso? Petrarca o Cavalcanti? chi ha più frasi relative? e periodi ipotetici? per poi magari in futuro provare a

guardare dentro, con più fatti e meno sensazioni, a certe parentele e sincronie – tra tutte quella di Petrarca con Cino in tema di *melodismo*. Dicevo delle eccezioni di Boyde e dell'*Enciclopedia*, e difatti la studiosa è pronta a servirsene, ma con giudizio viste certe differenze di metodo con il primo. E tuttavia qualcosa, non certo la linea del libro ma sì qualche punto ricavato proprio da tale confronto, non convince del tutto. Uno in particolare, che suggerisce una strana identità tra sonetti della *Vita Nuova* e quelli dei *Fragmenta* sulla base di due coincidenze. Dico la prima: «*la* percentuale delle frasi semplici per i testi (tutti) della *Vita Nuova* [...] è prossima a quella dei sonetti del Petrarca: le frasi semplici sono di poco superiori ad un terzo del numero complessivo dei periodi (rappresentano circa il 35% rispetto al 36% del Canzoniere); mentre è inferiore per le «poesie posteriori» [alla *Vita Nuova*], corrispondendo circa al 30%» (p. 52). E la seconda, dove il parametro usato coinvolge più direttamente il rapporto, fondamentale, tra metrica e sintassi: «la lunghezza media del periodo del Dante della *Vita Nuova* rispetto ai versi è ancora una volta molto vicina a quella petrarchesca dei sonetti, cioè pari all'incirca a 2,2 versi per periodo (2,19 per Dante e 2,24 per Petrarca), ad indicare che anche la percentuale dei periodi complessivi rispetto al numero dei versi non varia rispetto alla percentuale delle frasi semplici» (53). Per il primo punto credo che il parametro usato sia insufficiente e troppo debole per sostenere la tesi della somiglianza: bisognerebbe come minimo sapere quanto semplici o quanto complesse siano quelle frasi semplici e complesse dei due testi. Per quanto riguarda invece la seconda coincidenza, sono dell'avviso che proprio per questo confronto specifico le medie generali parlino e ci informino meno che in altre occasioni, e che proprio qui un supplemento di indagine più articolato e analitico vada fatto: per vedere quali effettive tensioni, difformità, fughe dalla media una media nasconda. E inoltre, dato che la possibilità di avere casi significativamente lontani dalla media (e non sto parlando di vere e proprie anomalie) è direttamente proporzionale all'estensione del campione, allora ci si dovrà ricordare che i versi e i periodi della *Vita Nuova* sono centinaia, e migliaia quelli dei *Fragmenta*. (Beninteso: questo non vuole essere una critica al metodo statistico in letteratura che è sacrosanto, e la Tonelli dimostra di usarlo con competenza).

Vorrei a questo punto tentare di descrivere e discutere qualcosa della parte introduttiva (pp. 19-34) e soprattutto dei capitoli centrali – non solo topologicamente – del libro. Escluderò pertanto i capitoli settimo e quinto, nel quale l'analisi di tipi sintattici come il *cum inversum* e l'*ut inversum* si configura come *lectura* di un tutto testuale e macrotestuale, con interessanti segnalazioni di specializzazione dei suddetti schemi sintattici, di una loro 'competenza' per determinate situazioni diegetiche e tematiche o per precise posizioni nel sonetto. Piuttosto, quanto la studiosa afferma a pagina 124 – «[il *cum inversum*] modulo narrativo per eccellenza, non si segnala, è ovvio, come particolarmente sfrutta-

bile né sfruttato nel Canzoniere, anzi lo si sfrutta piuttosto raramente» – non persuade del tutto, perché sì, il modulo sarà sfruttato poco, ma non poco se si pensa al niente dello Stilnovo e del Dante lirico come anche ammette la studiosa (a p. 123: ma la stessa ne segnala uno in *A ciascun alma presa* come fonte ben probabile per i due dei proemiali RVF 2, 5-8 e 3, 1-4). L'incremento relativo si spiegherebbe poi con quella declinazione romanzesca della lirica attuata nei *Fragmenta*, e costituirebbe una presenza ulteriore in Petrarca del Dante comico dove il *cum* è ben attestato. Non parlo nemmeno di un capitolo dove sintassi e punteggiatura dei *Fragmenta* sono fatti interagire, ben consapevole la studiosa che – con le parole di Enrico Fenzi dalla recensione citata – «quella che può apparire una mera convenzione grafica torna sempre a ricaricarsi del suo pieno significato storico e culturale». Ma per rimediare all'omissione ecco almeno i titoli, del capitolo – *Due note sintattiche per il testo del Canzoniere* –, e dei due paragrafi che lo compongono – *Sintassi del periodo e interpunzione* e *Che vs. Ché: una proposta grafica per il* Canzoniere – (su tale questione v. da ultimo Luca Zuliani in «Critica del testo» III, 2000).

In un libro diciamo tecnico e che punta alla classificazione è doveroso fornire preliminarmente gli strumenti e i criteri di classificazione. A questo la Tonelli dedica tutta l'*Introduzione*. I criteri adottati e le terminologie sono quelli forniti dalla grammatica tradizionale, ma con la continua integrazione di lenti semantiche (*Dalla retorica alla semantica* è il titolo dell'ultimo capitolo). In tale introduzione si avvisa appunto su cosa s'intende per frase, frase semplice, periodo (che per Boyde e per la *Grande Grammatica di Consultazione* è la 'frase complessa'), coordinazione, subordinazione e altro ancora. Solo su un dettaglio mi sentirei di dissentire e proporre una soluzione e una rubricazione diverse, ed è quando la studiosa afferma che una frase reggente può essere costituita anche da «un'esclamazione (ad es. la sovraordinata è costituita da "lasso" nell'incipit del LXV: "Lasso, che mal accorto fui da prima"» (p. 22). Io qui, più che annettere, distinguerei, visto che proprio la frase complessa dell'esempio può essere, con uno spostamento minimo, semplificata in una frase del tipo *«Quanto mal accorto, lasso, fui da prima», oppure *«Lasso, quanto mal accorto fui da prima», o meglio ancora: 109, 1 «Lasso, quante fiate Amor m'assale»; 101, 1 «Lasso, ben so che dolorose prede» eccetera. Quando altrove la studiosa distingue lo fa acutamente, usando bene ai fini di una più felice classificazione criteri di lettura altri ma immanenti al testo petrarchesco. Ovvero, preso atto della mania petrarchesca di accumulare e moltiplicare nomi e predicati, le è giustamente sembrato che «in una fase statistica che riguardi la quantità di proposizioni [...] queste moltiplicazioni verbali non potessero essere valutate come altrettante predicazioni e dunque proposizioni». Dunque «et viva, et senta, et vada, et ami, et spiri» di 286 la Tonelli lo considera una proposizione sola, pur segnalando nella schedatura l'«accumulo verbale». I cinque verbi del verso non fanno cinque proposizioni

perché la «contiguità di due [o più] predicati» provoca «lo sfocamento semantico delle parole coinvolte», e questo – si diceva – su sollecitazione di Rosanna Bettarini (*I fiumi del Petrarca*), ma anche, aggiungerei, più o meno implicitamente dei *Preliminari* di Contini dove si spiega che tra *Tesin* e *antri*, tra *sole* e *Sorga*, non passa «nessuna differenza» se questi sono «associati in sequenze».

Ma entrando ora nel cuore del libro chiediamoci come è fatto il sonetto dei *Fragmenta*, come si snodano i suoi periodi, come sono tenuti insieme. È, *in primis*, un sonetto molto coeso, coeso nelle parti e nel tutto, il che comporta una quantità non trascurabile «di casi nei quali l'andamento sintattico è irriducibile allo schema metrico»: ovvero «un ottetto anziché due quartine» o «un sestetto anziché due terzine», più ulteriori momenti forti di elusione della pausa più importante (p. 60). Tale tendenza «si può forse leggere come controtendenza» se la si affianca – pur in un confronto, ammette la studiosa, «certamente soggetto a dubbio» – con il sonetto del Dante delle *Rime* (e ancora di più con quello della *Vita Nuova*), dove la sincronia metro-sintassi è quasi cosa sacra. Su queste cose sarà fondamentale uno studio di Arnaldo Soldani in corso di stampa, ma intanto, senza scendere nei particolari, è forse lecito pensare che queste rotture del patto metrico siano tanto più intenzionali e forti quanto più sfondano lo spazio chiuso dello schema incrociato e non la porta aperta dell'alternato: (quasi) sempre quindi in Petrarca, senz'altro meno nella tradizione precedente.

Si parlava di parti molto coese, ed ad esserlo è più la fronte (e più ancora la prima quartina) che la sirma, in quanto dotata di «una strutturazione sintattica più complessa», di maggior «circoito» direbbe ancora Minturno, di più elevata tensione fra sintassi e metro per «la presenza sempre alta di periodi che avviano all'interno del verso» (p. 61). È semmai il finale della fronte a candidarsi come sede deputata di «movimento sintattico», di fine cioè della curva ipotattica e di inizio di un nuovo periodo: «nel 27% e nel 17% dei casi possibili si ha l'inizio di un nuovo periodo rispettivamente al v. 7 e al v. 8». Tali versi sono sostanzialmente analoghi ai «due versi finali delle terzine» (p. 63), analoga la loro «funzione riassuntivo-conclusiva» (63), che per 7 e 8 è contemporaneamente – ancora – di chiusura del cerchio, data la presenza di «fattori coesivi» che – vedremo subito – la Tonelli chiama «unificatori frontali», e dato poi l'istituzionale ritorno al v. 8 «della stessa rima del v. 1» (p. 63). Gli «unificatori frontali» sono figure di concatenazione tra inizio-fine, «suggeri*trici* di una struttura circolare» tramite ripetizione di un'identica parola (*morte* di 358, 1 e 8), polittoto (*amai amo innamora* di 85, 1 e 8), antitesi, ripresa fonica eccetera. Ad essi si correlano i più tradizionali «unificatori centrali», quelli tra fine fronte e inizio sirma, che nel sonetto petrarchesco servono a unire ciò che fronti così concluse in se stesse potrebbero dividere e scollare. E difatti tali connettori, divisi dalla studiosa per tipologie (fonica, lessicale, semantica), hanno «frequenza altissima proprio là dove il verso 8 (o 7, o entrambi) è più perentorio nel definire la fronte» (p. 67).

Su questi aspetti l'analisi della studiosa è puntigliosa quanto felice e inoppugnabile (abbiamo controllato), affiancandosi così ad altri autorevoli precedenti (Spitzer, Menichetti, Santagata, Brugnolo, peraltro sempre citati). Ed è uno dei massimi pregi del libro, come lo è in generale la quota di attenzione che la Tonelli dedica a tutto quanto è 'profondo', implicito, subliminale, minimale (v. anafora), non propriamente istituzionalizzato (come appunto le modalità di realizzazione dei connettori); ma è allo stesso tempo un suo limite (conscio). E mi spiego. Stare attenti e vegliare su quei *quid* enigmatici che in un testo non si fanno vedere ma neppure non vedere («E non posso ricordarlo... e neppure dimenticare» diceva, su Wagner, Curt Sachs citato da Adorno), significa quantomeno aver capito con che poeta si ha a che fare; ma d'altra parte questo non deve far perdere di vista quanto sta in 'superficie' e che nel caso della sintassi è altrettanto e più importante, anche per il fatto, non ultimo, che si presta ad essere quantificato. Dico questo perché mi sembra ad esempio che la Tonelli un po' comprima e sacrifichi (almeno in numero di pagine) l'analisi, ad esempio, delle strutture ipotattiche dei *Fragmenta* non sfruttando come avrebbe potuto la ricchezza dei dati della seconda appendice; e poi, più in generale, perché la simpatia per il non esplicito e il non, o meno, storico-istituzionale rischia di contenere nel metodo sempre qualche punto in più di interpretazione, che va benissimo, ma più naturalmente ad una *lectura* che ad un sondaggio, il quale invece pretende per ragioni di economicità e omogeneità criteri più netti, non sfumati e in un certo senso – in vista dei soliti imprescindibili confronti – non troppo immanenti all'autore indagato. Mi riferisco soprattutto al capitolo terzo (*Cordinazione e coesione*), dove in verità la studiosa in sede di schedatura distingue tra le varie modalità canoniche e non di legatura (insomma gli *e*, gli *o* e i *ma* dai coordinatori temporali o locativi come *or*, *allora*, *poi*, *ivi*, *qui*, fino ai connettori centrali) ma poi, come si diceva, consciamente, programmaticamente, non distingue più quando conclude: «quel che più conta è che, a prescindere dalla maggioranza delle occorrenze della copula *e*, dall'*o* disgiuntivo e da non tutti i casi di *ma*, sembra superfluo per Petrarca, quando si tratti di collegamento fra periodi, distinguere fra casi di coordinazione grammaticalmente tale e casi divergenti di connessione sintatticamente non canonici» (p. 86). Ed è una conclusione che appunto non mi sento di condividere per quanto ho sopra cercato di spiegare e anche perché credo che un *e* (un *o*, un *ma*...) abbia rese e funzioni testuali più o meno differenti, ma sempre differenti, da un *ivi* o da un *or*, per varie ragioni tra cui quelle, diciamo, di ritmo sintattico, di prosodia sintattica: insomma un *e* lega di più, continua il flusso, quando invece un *ivi* certamente lo continua ma dopo uno stacco, dopo una pausa più o meno percettibile di ripensamento.

Mi sembra comunque senz'altro utile dare un resoconto sintetico (più qualche integrazione) della descrizione e discussione nel libro delle varie tipologie di coordinazione. 1. *C. per asindeto* (pp. 77-80) – quello «netto non fondato perciò

sull'anafora» –: di uso raro (il più raro nei *Fragmenta*) ma anche ben connotato in senso stilistico e altro: come alternativa alla copulativa in sequenze di coordinazione protratta (211, 1-8); con funzioni «di tipo esplicativo-conclusivo» («la caratteristica più significativa dell'asindeto», p. 78) soprattutto, ovviamente, in «sede esplicitaria» (cfr. l'ultima terzina di 170 e 355); o con funzione subordinante 'implicita' (172, 5-8). 2. *C. anaforica* (pp. 80-84): la più specializzata nel segnare e consolidare l'architettura del sonetto, e infatti «quasi la metà delle occorrenze» si colloca nei punti strategici rappresentati dall'avvio dei versi 5, 9, 12». Per quantità e modalità la figura congiunge Petrarca al Dante comico (e non al lirico), rivendicando tuttavia modalità sue proprie di attuazione, con mezzi meno eclatanti ed enfatici che «minimali», ovvero: «parti connettive del discorso, avverbiali o pronomi, e anche anafore della negazione (vedi ad es. il CCLX) o della congiunzione (vedi il CCLXXII), anafore grammaticali, insomma» (p. 82). 3. *C. copulativa*: a pagina 88 discutendo di RVF 93, 13-14 – «forse non avrai sempre il viso asciutto: / ch'i' mi pasco di lagrime, *e tu 'l sai*» – e considerando la funzione di «ripresa» di *e*, la studiosa conclude che «forse l'interpunzione prescelta da Contini non è la più adeguata, dove sarebbe da preferirsi un segno di stacco maggiore innanzi all'*e*». Segnalo che in un caso che mi sembra perfettamente analogo Petrocchi le dà ragione: *Comm.* 2 17, 93 «o naturale o d'animo; *e tu 'l sai*». 4. *C. avversativa*: il valore di *ma* in casi di coordinazione interperiodica, dove «non prevale quello schiettamente oppositivo», «può essere anche (e forse prevalentemente) soltanto quella di «transizione del discorso», [quella] di «riaprire un processo già concluso». Alzando un po' lo sguardo all'insieme, e l'insieme è fatto di 60 *ma* che «sulle 152 occorrenze dei sonetti [...] si trovano nei versi 5, 9 o 12» (p. 91n), mi domando se non si possa alla fine ammettere in questi e altri sonetti un moto di due elementi, una costruzione, ricordando proprio Contini, dicotomica, oppositiva, la quale distingue Petrarca dalla tradizione dove di *ma* ce ne sono in assoluto pochi e mai in posizione strategica (tuttavia qualcosa in Cavalcanti 35, 9; 11, 9; 22, 9; 24, 9; 15, 12). Anche Marco Praloran in uno studio in corso di stampa si esprime in questo senso: «a differenza di quanto accadeva in Dante, il movimento qui non è progressivo ma sostanzialmente antinomico». Aggiungo che se sui precedenti la tradizione in genere sembra dire poco o niente, dice di più ancora una volta una delle canzoni più lette da Petrarca, la petrosa *Io son venuto*, e il suo «*e* energicamente avversativo» ad ogni sirma. Non sono d'accordo sull'interpretazione avversativa di alcuni *però*. Per la studiosa – che dunque corregge Santagata – è avversativo quello di RVF 2, 9. Per quanto mi riguarda rimango con Santagata, perché il *però* dice che l'assalto d'amore è stato repentino (cfr. il *cum inversum*) e furtivo («celatamente») e *perciò* la «virtute» non ha avuto tempo, «né vigor né spazio», per reagire. Il secondo caso riguarda il *però* di RVF 19, 12, «senz'altro valevole come 'nondimeno'» (p. 91) – e allo stesso modo Santagata. Tuttavia credo che

anche qui la particella mantenga il tradizionale valore illativo-conclusivo. La parafrasi non mi sembra questa – 'io non so sopportare la luce di Laura *nondimeno* è mio destino vederla «con gli occhi lagrimosi e 'nfermi»' – ma la seguente: 'io non so sopportare la luce di Laura e perciò la vedo «con gli occhi lagrimosi e 'nfermi»'; o più liberamente: 'non riesco a sostenere il suo sguardo ma ci provo, non posso farne a meno, e *perciò* i miei occhi soffrono'. Infine 5. *C. conclusiva*: *onde*, «non sempre chiaramente discernibile nelle sua funzione», «può fungere da subordinante nel collegare le due parti di sonetti che presentano continuità sintattica», e la studiosa segnala il caso di RVF 9, 9: «ma dentro dove già mai non s'aggiorna / gravido fa di sé il terrestro humore, // *onde* tal fructo et simile si colga». Può essere di conforto un'annotazione del Tassoni sullo stesso sonetto (e su *onde*): «ma questa maniera di trasportare i quaternarj ne' ternarj, non credo che alcuno di sano giudizio dirà che sia lodevole, né degna da imitarsi; ancorché l'imitasse Monsignor della Casa in que' versi *A lei, che stanca in riva di Peneo // Novo arboscello accrebbe*».

Dicevo prima che un tema così denso e centrale come quello delle modalità ipotattiche, delle «figure di subordinazione» per usare il bel titolo del capitolo quarto, risulta nel libro un po' sacrificato. Rimango dell'idea, pur riconoscendo che quanto viene detto indica puntualmente la strada giusta. Ne facciamo una descrizione e una discussione. Come in parte già si accennava, l'epicentro ipotattico è da situarsi nella fronte, con un progressivo sciogliersi della tensione in «una ipotassi moderata» dalla seconda quartina in giù. I primi otto versi del sonetto risultano perciò più compatti, più centripeti, il che «si evince anche dal minor numero di periodi che vi hanno inizio»; più aperti invece, e più centrifughi i secondi sei, con numerosi stacchi e nuovi avvii periodali tra cui, soprattutto, quello dell'*explicit*, il quale è fatto di frasi semplici (RVF 134 «in questo stato son, donna, per voi»), di ipotassi minima per estensione (RVF 47 «et poi morrò, s'io non credo al desio») o per complessità, e dunque: proposizioni consecutive e completive con una presenza «numericamente decisiva» («circa una settantina di sonetti»). Per tutto v. pp. 119-20. D'altra parte – aggiungo – il *deficit* di strutturazione delle terzine, e la conseguente sperequazione di trattamento tra queste e le quartine, è un 'male' tradizionale della forma sonetto, cui semmai proprio Petrarca propone una sorta di terapia e bilanciamento (v. *Pseudo prolessi*, pp. 115-16). E comunque, ciò che è e che dice la studiosa spiega tra l'altro come nel dopo Petrarca le terzine rimangano ancora un osso duro, non rinunciando facilmente al loro «carattere autonomo quasi di congedo» come spiega Santagata per il petrarchismo aragonese e dunque, in verità, in tempi ancora difficili persino per l'ipotassi in quartina; ma anche quando con Sannazzaro si comincia a non tradire più la complessità del testo petrarchesco – ed ecco allora «la costruzione complessa, a spirale» della fronte – «la tecnica delle terzine è ancora, al paragone, meno evoluta» (Mengaldo, *La lirica volgare del Sannazzaro*).

Pensando invece finalmente a quello che succede nelle quartine, e passando dall'involucro alla polpa, «dall'ingombro del periodo alla sua organizzazione interna» (p. 99), il maggiore catalizzatore di profondità e complessità e tutto il resto sarà da individuarsi senz'altro nel periodo ipotetico: e non per niente è la figura di subordinazione più estesamente trattata nel libro. Ma la conferma migliore è storica, se *a*) proprio in Sannazzaro il maggior «sforzo di una nuova strutturazione sintattico-ritmica [...] si realizz*a* in particolare attraverso un periodo ipotetico, con una lunga protasi introdotta da *se* all'inizio del primo verso [...] la quale implica tutta la prima quartina, mentre l'apodosi scatta ad apertura della seconda» (ancora Mengaldo); e se *b*) l'attenzione dei critici cinquecenteschi alla ricerca del «periodo lungo», di una costruzione dove «il senso sta largamente sospeso», si fissa anche e soprattutto nei testi dei *Fragmenta* a dominante ipotetica. Può così capitare che Minturno possa citare un sonetto citato dalla stessa Tonelli (p. 101), il numero 64 – *Se voi poteste per turbati segni* – dove sono paradigmaticamente concentrati tutti gli ingredienti per una sintassi complessa: 1. la lunghezza, 2. la prolessi 3. l'interposizione frastica. Per dire del 64: la protasi è sospesa e tagliata in tre momenti: v. 1 *Se voi poteste*... v. 5 *uscir già mai*... v. 6 *del petto*; e l'apodosi comincia al verso 7 e per di più dentro il verso. Cito a questo punto almeno due passi indicativi del libro (ma cfr. Boyde, lo studio classico sulla prosa delle origini di Segre, e ora il quarto capitolo di S. Bozzola, *Purità e ornamento di parole*, Firenze, 1999, con indicazioni di metodo anche per il dominio lirico): «le ipotetiche incipitarie caratterizzano testi dall'andamento che permane poi conforme all'elevato tono iniziale, anche perché spesso la protasi, con le sue numerose proposizioni in incastro, si spinge ad occupare gran parte del testo [cfr. RVF 12, 1-9; 24, 1-5; ecc.]» (pp. 100 e 101); «*l*a prolessi ipotetica incipitaria, dunque si presta ad una strutturazione della fronte del sonetto particolarmente coesa perché il costrutto fornisce, con la protasi in prima posizione, la possibilità di ingabbiare altre proposizioni subordinate in numero che può essere [...] anche rilevante» (p. 102) e distintivo, visto che anche nel migliore dei casi prolettici non si arriva all'«estensione ragguardevole» e altro delle ipotetiche.

E tuttavia nell'analisi della studiosa si riscontrano anche dei passi falsi, delle incongruenze rispetto al senso complessivo che comunque emerge. Ne vorrei brevemente, e per finire, discutere due. Il primo è: «L'uso della prolessi relativamente scarso è significativo del periodare petrarchesco per lo più lineare» (p. 99), cui seguono dei dati di conferma. Resta però il fatto che manchino altri dati decisivi, quelli della tradizione precedente (Stilnovo, Dante), e magari anche di certa sonettistica coeva all'aretino o di poco successiva, e la cosa non fa che rendere impossibile il confronto, cioè l'interpretazione, cioè la sola corretta lettura delle suddette cifre petrarchesche. Se questa avvenisse, scommetterei che sarebbe Petrarca ad uscirne non meno, ma decisamente più prolettico (e meno lineare). Che poi l'inversione nell'ordine delle frasi (e la loro interposizione) è parallela e

va 'a blocco' con *l'ordo artificialis* delle parole nella singola frase; e invitano a ragionare così ancora Boyde e, tra gli altri, Vittorio Coletti («Ai fini della organizzazione sintattica è ovviamente molto importante osservare l'ordine delle frasi nel periodo e quello delle parole nella frase», *Storia dell'italiano letterario* p. 41). Bene, anche qui Petrarca preme decisamente il pedale magari su suggerimento, come al solito, dell'ultimo Dante lirico e di quello comico. Basti pensare ad un ordine radicalmente inverso e «raro» come quello «con anticipo dell'oggetto e del verbo sull'oggetto come in "tanto dolore intorno 'l cor m'assembra / la dolorosa mente"» (Coletti, p. 41), che in Petrarca c'è in misura pertinente (RVF 177,1-3 «Mille piagge in un giorno e mille rivi / mostrato m'à per la famosa Ardenna / Amor...», e inoltre, tra sonetti e canzoni, RVF 13, 1-2; 23, 21-22; 28, 64, 5-7; 113-14; 129, 1-2; 133, 10-11; 234, 6-7; eccetera), e in modo connotato e cioè – in virtù della sua fisionomia sospesa – specializzato per situazioni di forte attesa di una visita, di un'epifania, cfr. appunto RVF 250, 1-3 «Solea lontana in sonno a consolarme / con quella dolce angelica sua vista / Madonna...», e anche con più semplicità 283, 9-10 «Ben torna a consolar tanto dolore/madonna...». Dalla loro lettura nascerà una serie di testi analoghi – per tema e *constructio* – di Sannazzaro, Bembo, Tansillo, Bernardo Tasso, Berardino Rota ecc.. Altra realizzazione *a sinistra*, e anch'essa consustanziale di un preciso momento diegetico (il trauma della morte), è in RVF 271,1-3: «*L'ardente nodo* ov'io fui d'ora in ora, / contando, anni ventuno interi, preso, / *morte disciolse* ...» (e per più di un contatto cfr. RVF 309, 1-6). Tale costruzione c'era già nella celeberrima canzone ciniana in morte di Selvaggia, caratterizzata nelle prime due stanze dall'«energica inversione degli oggetti» (Contini): «Oimè, lasso quelle trezze bionde/ [più undici versi di anafore subordinazioni eccetera] /Morte, perché togliesti sì per tempo»; e ci sarà nei testi *in mortem* dei petrarchisti migliori: il Bembo maturo di un sonetto per la Morosina (150, 1-4 ed. Dionisotti), il Bernardo Tasso di almeno sei sonetti in morte della moglie nel libro quinto degli *Amores*.

Il secondo non è veramente un passo falso della studiosa ma una indicazione che potrebbe provocarlo, e che tocca ancora il valore dei numeri assoluti, la loro verità incompleta, relativa. Il tutto poi ci permette di continuare il discorso sulla prolessi e di riavvicinare il periodo ipotetico confrontandolo con la proposizione consecutiva, ovvero con – diciamo – il suo contrario per il fatto che come minimo la consecutiva non è mai prolettica, e per altri motivi che qui si cercherà di proporre. A pagina 134 si legge: «in Petrarca la sola frequenza d'uso della subordinazione consecutiva è significativa del suo rilievo niente affatto marginale»; e alla nota 13 di pagina 133: «[Boyde] rileva peraltro che «queste costruzioni consecutive sono assai meno comuni in un confrontabile campione di poesie di Guinizzelli e Petrarca [...] Secondo i suoi calcoli infatti, la percentuale delle consecutive nel campione petrarchesco considerato [...] sarebbe inferiore all'incirca alla metà di quella dantesca per un'analoga quantità di versi. In realtà,

se la percentuale dantesca delle consecutive (per la *Vita Nuova* dove raggiungono la presenza più significativa) risponde al 12,5% «di tutte le proposizioni, comprese le principali» [...] in base ai calcoli da me operati adottando i criteri di Boyde, la percentuale petrarchesca su tutti i sonetti del Canzoniere è superiore (14%)». Infine dalla seconda appendice si apprende che le consecutive sono 247 mentre le protasi ipotetiche 170. E tuttavia, visto questo, bisognerà intanto domandarsi – di nuovo – quante ipotetiche ci sono nei testi dello Stilnovo, di Dante eccetera. Io credo, e credo che tutti lo pensino, che le ipotetiche nello stilnovo siano molto rare, e che quindi il divario quantitativo tra esse e le consecutive corrisponda ad un abisso. Veramente – come dice Boyde – le consecutive sono presenti «in misura distintiva» nel Dante stilnovista, e veramente, come spiegano l'inglese e Agostini nell'*Enciclopedia dantesca*, le consecutive sono l'anima sintattica dell'ideologia erotica stilnovista. Ed è così anche vero che fuori da questi confini le consecutive come minimo diminuiscono: ci sono meno in Guinizzelli – come appunto Boyde – se si escludono i suoi «dolci detti» grammaticalmente stilnovisti; così come nella *Vita Nuova* la consecutiva c'è distintivamente meno di qua dal *nodo*, in quella parte del libro dove è relativamente più alta – ancora Boyde – la complessità sintattica, giusta anche la sua residuale natura guittoniana. E infine: proprio in questa sezione della *Vita Nuova* il numero delle ipotetiche è superiore rispetto alla parte «della loda»; lo stesso avviene nel 'secondo' Dante: diminuiscono le consecutive e salgono le ipotetiche. E qui ritroviamo Petrarca.

Faccio una seconda osservazione. Certamente, 247 consecutive e 170 ipotetiche, ma poi quale sarà di ognuna il coefficiente di incidenza sul testo? Ovvero: quanta superficie testuale è in grado di coinvolgere e sconvolgere una consecutiva? e quanta un'ipotetica? Per rispondere non resta che vedere come sono fatti, quanto sono lunghi, i due tipi di subordinata nello Stilnovo (per comodità *Vita Nuova*) e nei *Fragmenta*. Cominciamo dal periodo ipotetico nella *Vita Nuova*. Quando, rarissimamente, c'è esso è sempre nella forma semplice, lungo al massimo due versi, uno per la protasi e l'altro per l'apodosi (casi più brevi sono un verso unico con un emistichio a testa, o due versi ma di cui uno settenario), senza intrusioni di alcuna subordinata (se si eccettua quella di una relativa ai versi 4-6 della canzone *Gli occhi dolenti*). Quello petrarchesco invece, essendo più numeroso, non è tutto uguale, presenta differenti tipologie e differenti lunghezze. Si segnala quella breve, semplice, a due versi o uno (47, 14 «e poi morrò, s'io non credo al desio»). Entro questo gruppo troviamo i casi non prolettici (256, 14 «non rompe il sonno suo, s'ella l'ascolta»), quelli in cui il costrutto ipotetico è dipendente da un'altra subordinata (172, 14 «che s'ella mi spaventa, Amor m'affida»), quelli in cui è una parentetica formulare (il «s'io non erro» di RVF 169, 9; 260, 12; 361, 14). Non sarà un caso che la maggior parte di questa tipologia a metratura ridotta si trovi nelle terzine e spesso in explicit. Per quanto riguarda le soluzioni

complesse e ampie ne ho in fretta individuate quattordici molto significative (alcune ovviamente oggetto di analisi della Tonelli), la cui lunghezza media è di quasi sei versi e cioè ben quattro di più della media generale calcolata dalla studiosa, con individui abnormi (RVF 12, 1-9; 34, 1-7; 51, 5-14; 117, 1-6; 279, 1-8) e casi di svolgimento su tutta la fronte tramite dislocazione di protasi e apodosi negli incipit dei versi 1 e 5 (RVF 24; 183; 286 che è *amplificatio* di 283, 12-4). I casi diciamo intermedi si riconoscono per una campata periodale innescata dalla protasi sempre incipitaria di blocco metrico, sia esso quartina o terzina (di più quartina, come già segnala la Tonelli, ma può essere interessante dire, come rileva Soldani nel saggio citato, che lo scarto non è così forte e specializzante), e che soprattutto nelle quartine serve a eludere il distico (sia nella versione 1-3, che in quella 1-4), quando viceversa, il distico è profilato e stretto a filo doppio dalla sequenza sovraordinata-consecutiva. A questo punto, viste le caratteristiche così radicalmente diverse dell'ipotetica dello Stilnovo (della *Vita Nuova*) e dei *Fragmenta*, si può azzardare una conclusione. La consecutiva dello Stilnovo interferisce sulle modalità di realizzazione dell'ipotetica, la condiziona, la rende, come lei, breve. Il contrario succede nei *Fragmenta*, dove tendenzialmente è la curva ampia e frammentata dell'ipotetica a contagiare la consecutiva, allungandola, ritardandone la soluzione, complicandone il tracciato con incisi, correzioni, rilanci. Non voglio dire che tutte le consecutive dei *Fragmenta* siano ampie, complicate e interpolate, ma che sarà più possibile di prima trovare casi del genere di RVF 6, 1-8; 7, 5-8 («et è sì spento ogni benigno lume / del ciel, per cui s'informa humana vita, / che per cosa mirabile s'addita / chi vòl far d'Elicona nascer fiume»); 39, 1-4; eccetera. Nessuna poi delle consecutive dei *Fragmenta* ha come antecedente sintagmi di cui sono piene – direbbe Onesto a Cino – le «sporte» dello Stilnovo, e ai quali è appunto affezionato e abituato l'orizzonte di attesa del lettore, sintagmi come *tanto gentile* (Cav. 6, 10; 25, 12; Lapo 15, 5; VN 26a e 26b); *tanta vertute* (Cav. 15, 9; Rime 47, 5; VN 26, 6; 27, 9; 31, 22); *tanta salute* (Cav. 4, 13; Rime 29, 26). E sarà anche per questo, e per tutto quanto visto sopra, che le 247 consecutive dei *Fragmenta* non sono sufficienti per fare di Petrarca – ancora una volta – un poeta stilnovista.

Andrea Afribo

Massimo Zenari, *Repertorio metrico dei «Rerum vulgarium fragmenta» di Francesco Petrarca*, Padova, Editrice Antenore (Studi sul Petrarca 28- promossi dall'Ente nazionale Francesco Petrarca), 1999, pp. XLII-562.

Il repertorio metrico dei *Fragmenta* curato da Massimo Zenari da una parte aggiunge un'altra significativa tappa a quel percorso di opere di consultazione d'impostazione scientifica ormai sufficientemente lungo (dalla scuola poetica siciliana di Antonelli ai siculo-toscani e allo Stilnovo della Solimena, dal madrigale di Capovilla alla ballata della Pagnotta e alla canzone trecentesca di chi scrive – e questo per restare nell'ambito della letteratura italiana); dall'altra parte arricchisce la messe degli studi e delle edizioni petrarchesche che finalmente in questi ultimi anni stanno reinquadrando il profilo del poeta (dai commenti del *Canzoniere* di Santagata e Dotti a quello dei *Trionfi* e delle rime disperse di Pacca e Paolino a un prossimo volume collettivo sulle istituzioni metrico-stilistiche che dovrebbe uscire l'anno prossimo probabilmente presso Antenore – e sono solo alcuni esempi).

Il ponderoso volume di Zenari necessita inevitabilmente di una descrizione dell'impianto complessivo: intanto il repertorio è scandito utilmente per generi, nell'ordine i sonetti, le canzoni, le sestine, le ballate, i madrigali. A questo proposito, Zenari a p. XXV sottolinea come la sestina appartenga sostanzialmente allo stesso genere poetico della canzone e pertanto resti ingiustificata l'esclusione di questo metro dal mio repertorio trecentesco. D'altronde lo stesso Zenari è poi costretto a separare i due metri per «mera esigenza catalogatoria»: la realtà è che i congegni metrici di sestina e canzone risultano morfologicamente così diversi da diventare praticamente non giustapponibili. Il virtuosismo della petrosa dantesca *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra*, capostipite delle sestine italiane, congegnata in competizione con Arnaut Daniel, crea di fatto un nuovo metro nella nostra tradizione: non a caso la sestina lirica è a stanze indivisibili ed *unissonans*, cioè con peculiarità inverse a quelle per cui la canzone italiana si era presto distanziata dal modello provenzale. Tanto è vero che lo stesso Dante compone nel 1304-5 giusto una cosiddetta canzone-sestina (altrimenti detta sestina rinterzata o doppia), *Amor tu vedi ben che questa donna*, il cui schema metrico ABA,ACA;ADD,AEE abbina appunto rispondenze di rime nell'interno della stanza e distinzione di fronte e sirma, caratteristiche della canzone, con l'utilizzo di cinque parole-rima

('donna-tempo-luce-freddo-petra') incrociate nelle cinque stanze, peculiarità questa della sestina. Fra l'altro, come dice Contini nella sua edizione delle rime dantesche, il grande poeta fiorentino «quando, nella penultima pagina del *De vulgari eloquentia* condannò, con l'inutil equivocazione, dannosa al senso logico (la *sententia*), la soverchia ripetizione d'una stessa rima, di quella sua poetica ormai vecchia celebrò tuttavia ancora l'ardita intenzione di novità e il prodotto:'*nisi forte novum aliquid atque intentatum artis hoc sibi preroget; ut nascentis militie dies, qui cum nulla prerogativa suam indignatur preterire dietam; hoc etenim facere nisi sumus ibi, Amor tu vedi ben che questa donna*». Questa variazione tecnica dantesca fu ripresa poi nel Trecento da Franco Sacchetti in *Così alto valor questa regina* e due volte da Cino Rinuccini in *Io sento sì mancare omai la vita* e *Quando il rosato carro ascende al cielo*. Insomma, la sestina appartiene senz'altro, almeno sul piano genealogico e strettamente retorico, alla famiglia della canzone ma di fatto, per peculiarità morfologiche, è un 'altro' metro che perciò, a mio giudizio, va considerato a sé.

Gli schemi metrici sono poi scanditi dai segni diacritici tradizionali, anche se a titolo puramente personale continuo a preferire, nei passaggi interni fra le partizioni della canzone, i 'due punti' piuttosto che la 'virgola', del tipo AB:AB; CDC:CDC invece che AB,AB;CDC,CDC. E questo perché la virgola (ma potrebbe essere qualche altro 'asterisco' visibile) servirebbe poi ad individuare graficamente (e non solo visivamente attraverso l'uso del corsivo, come fa appunto Zenari) la *concatenatio* o la *combinatio*, le altre eventuali componenti strutturali della stanza (del tipo c,ddEeD,FF piuttosto che *c*ddEeD*FF*). Ma ormai conta, per favorire l'omogeneità della consultazione, la 'vulgata' grafica: e tant'è.

E a proposito di *combinatio*: Zenari adotta un'interpretazione, come dire, 'estensiva' del passo di *De Vulgari* II,XIII,8 («*De rithimorum quoque abitudine, prout sunt in fronte vel in cuada videtur omnis optata licentia concedenda; pulcerrime tamen se habent ultimorum carminum desinentie si cum rithimo in silentium cadant*») per cui, «contrariamente alla pratica generale», non riduce al solo tipo '*pulcher*' le *combinationes* finali «dato che il brano dantesco non esclude dalla tipologia delle chiuse di stanza soluzioni diverse dal distico finale a rima baciata» (p. XXVII). A questo punto sarebbe stato utile entrare nel dettaglio ed esemplificare, credo, le varianti tipologiche: probabilmente un caso sicuro sarà quello della sequenza 11.7.11. coincidente quasi esclusivamente con una serie rimica in cui il settenario divide due endecasillabi rimanti, segnalata già come petrarchesca dalla Labande-Jeanroy. Difatti, in un panorama trecentesco caratterizzato dalla *combinatio* dantesca (il distico finale, insomma), solo Petrarca e pochi altri (ma anche, prima, l'Alighieri di *Amor che movi*) presentano questa soluzione: e dunque, nel caso specifico, la scelta di Zenari può risultare interessante.

Sempre in quella che Zenari chiama 'prima fascia' confluiscono ulteriori informazioni, da quelle sulle rimalmezzo marcate o meno dalla sinalefe (interessante novità) a quelle sugli schemi con rimalmezzo di sistema registrati due volte, cioè anche nella versione-base. Un'osservazione di passaggio sulla traduzione alfabe-

tica dei congedi: Zenari parte a seguire dall'ultima lettera della stanza di canzone, del tipo di *Sì è debile il filo a cui s'attene* AbbC,BaaC;*c*ddEeD*FF*+*g*hhIiH*LL*. C'è il rischio, così facendo, di non poter riconoscere concedi uguali a questo ma costretti ad iniziare, che so, con la lettera 'l' perché rapportati ad una stanza di canzone conclusa dalla lettera-rima 'i' (e dunque la stanza di canzone sarebbe diversa, non il congedo). In questo senso, la scelta delle prime o delle ultime lettere dell'alfabeto meglio si presterebbe, credo, per una tavola sinottica dei congedi (che comunque, nel caso di Petrarca, riprendono spesso la seconda parte della stanza, secondo quello che Baldelli chiama 'congedo toscano'). Nella 'seconda fascia', ed è un'altra novità interessante del Repertorio, «trovano posto alcune indicazioni statistiche relative alla frequenza dei singoli schemi rispetto all'intero *corpus* del *Canzoniere*» (p. XXVIII): in effetti le variazioni percentuali possono suggerire osservazioni sincroniche molto utili.

Nella 'terza fascia' compaiono ricche informazioni sulla lunghezza delle strofe, sui versi irrelati, sull'eventuale legamento tra strofe ecc... sino al tipo di rime ed ai rimanti. Molto dettagliata è appunto la schedatura delle rime distinte in categoriali, frante, derivative, desinenziali, equivoche, contraffatte, grammaticali, identiche, leonine, ricche, siciliane. Per completare il quadro, va aggiunto poi che nella 'settima fascia' Zenari riunisce, «ottemperando a categorie stabilite all'uopo sulla scorta delle regole retoriche latine che fissano le *annominatio*, tutte le paronomasie e le rime dette inclusive rintracciabili nel *Canzoniere*» (p. XXXIII). La scelta mi pare doppiamente eccellente: intanto per il rilievo quantitativo e qualitativo proprio delle rime inclusive (del tipo *ami: chiami*) all'interno del sistema rimico petrarchesco, dove, in abbinata con le rime derivative, assumono un'autentica valenza strutturante delle liriche, con un'*elocutio* che implica non solo l'*ornatus*, il colore della lingua, ma anche la *dispositio*, una dialettica poetica attenta alla costruzione, all'edificio verbale. E poi il rimando alla retorica latina mi sembra assolutamente congruo per un latinista e retore sommo quale fu Petrarca.

Nella 'quarta fascia' compare l'elenco progressivo delle rime, nella 'quinta' invece vengono segnalati i dati relativi al periodo di stesura di ogni poesia secondo l'interpretazione avanzata da Santagata nel suo commento del 1996 nonché il numero delle carte di V su cui i componimenti furono vergati con l'indicazione relativa al loro stato d'autografo o meno. Nella 'sesta fascia' si rinvia alle eventuali note corrispettive situate in coda al Repertorio metrico e infine, già citata, la 'settima fascia' delle *annominationes*.

A completare il Repertorio seguono le note, gli schemi metrici in ordine alfabetico, le quantità strofiche ordinate (numero di strofe, congedi), le formule sillabiche in progressione, i legamenti strofici, l'incipitario in ordine alfabetico, gli elenchi alfabetici delle rime, il rimario, la bibliografia: un apparato veramente ampio e completo che presenta esaurientemente le liriche petrarchesche nella loro stratigrafia metrico-retorica.

Andrea Pelosi

Matteo Maria Boiardo, *Opere*, Tomo I, *L'inamoramento de Orlando*, edizione critica a cura di Antonia Tissoni Benvenuti e Cristina Montagnani, introduzione e commento di Antonia Tissoni Benvenuti, Milano-Napoli, Ricciardi, 1999.

La recente e fondamentale edizione dell'*Orlando Innamorato* (ora *Inamoramento de Orlando*) di Boiardo a cura di Antonia Tissoni Benvenuti e Cristina Montagnani con il commento di Antonia Tissoni presenta un testo che si distacca nettamente da quello che veniva letto e studiato finora. Le scelte editoriali sono frutto di una lunga ricerca su cui non è possibile soffermarsi in questa sede. Basterà dire che una diversa valutazione dei testimoni ha modificato nettamente l'interpretazione della tradizione dell'opera.

In generale dobbiamo ricordare che scomparsi i primi testimoni a stampa, sia per l'edizione con i primi due libri, sia per quella completa con nove canti del terzo libro, la presente edizione si fonda su stampe più tarde, le prime sopravvissute per ognuno dei due assetti: rispettivamente P (1487) e R (1506); questi testimoni, pur sostanzialmente scorretti, perché «uno dei pochi fatti certi in questa tradizione è l'esistenza di un archetipo molto scorretto» (p. XLI), risultano immuni da quegli interventi correttori tipici, sia delle stampe successive, sia del manoscritto Trivulziano, l'antico *codex optimus*, ora da Antonia Tissoni postdatato almeno al 1511.

Tra le moltissime questioni che il nuovo testo pone ce ne sono alcune squisitamente metriche e di notevole interesse. Infatti nella nuova veste editoriale la struttura prosodica e ritmica dell'endecasillabo epico boiardesco presenta dei caratteri molto particolari e per certi versi davvero sorprendenti.

Nel paragrafo dedicato alla versificazione nella *Nota al testo* (pp. XCIII-CI) le due studiose affrontano in questo modo la questione – cerco rapidamente di riassumere: da una parte il poema sarebbe caratterizzato da una mancanza di omogeneità non soltanto nel passaggio tra i primi due libri e il terzo, com'era più prevedibile e come appariva anche nelle precedenti edizioni, ma anche all'interno dei primi due libri, confermando «l'ampio arco cronologico della composizione del poema, che consente il maturare di differenti scelte stilistiche all'interno del medesimo genere letterario» (p. XCIII), dall'altra – e questo è

senz'altro il fenomeno più importante – ci troveremmo di fronte a delle vere e proprie anomalie metriche, ad «endecasillabi 'vuoti', poveri di ictus» (p. XCIV).

Questi endecasillabi sarebbero caratterizzati:

a) «da dialefi irregolari, cioè fra atone, nella zona centrale», a volte mantenute, a volte emendate dai testimoni successivi. Eccone qualche esempio:

> che più volt*e a*vea passato il vento (I I 38)
> ch'è tra noi stat*o e* l'aspre percosse (I XVII 39)
> che tanto contr*a e*sso Orlando dura (I XIX 3).

Non c'è dubbio che questa configurazione prosodica dei versi sia caratteristica della mancata pressione, nella composizione del poema, del canone petrarchesco a differenza di quanto accade per gli *Amorum Libri*. Ma questo è un dato sostanzialmente atteso perché sappiamo che nel Quattrocento l'impulso petrarchesco, inteso come sistema formale della composizione letteraria, agisce nel genere lirico, non ancora in quello epico. Naturalmente ciò non deve far pensare (forse nel leggere alcune osservazioni della *Nota al testo* si rischia un piccolo fraintendimento) che il verso epico boiardesco sia povero di soluzioni stilistiche. Se da una parte esso risente, nei primi due Libri, del ritmo serrato della composizione, dell'assenza di un controllo 'a posteriori' dell'autore e del rapporto effettivo – come osservano giustamente le editrici - con il momento della recitazione, dall'altra esso reagisce a motivazioni strettamente narrative, 'mimetiche', e in questo senso coerentemente si struttura. Fra l'altro occorre dire che così l'endecasillabo boiardesco può assumere benissimo delle figurazioni ritmico-intonative petrarchesche pur all'interno di un sistema prosodico che appunto non è tale. Questo per dire che occorre fare attenzione a non appiattire la versificazione dell'opera su quella 'poverissima' dei cantari con la quale è peraltro solidale per alcuni aspetti di *langue* poetica.

b) Serie di versi «apparentemente ipometri, in cui il primo emistichio termina con parola ossitona seguita da una consonante; fine di emistichio e fine di verso subiscono quindi un identico trattamento. La sillaba mancante, come è ovvio, è stata scrupolosamente reintegrata dai revisori del poema, a volte nello stesso modo, a volte proponendo invece varie emendazioni possibili. La nostra scelta è stata diversa, ovvero non considerare ipometri questi versi, che non abbisognano di una sillaba in più, ma di un tempo in più, tempo che la lettura offre come pausa dopo una sillaba tronca in cesura; dal punto di vista grafico, tale tipo di verso è evidenziato nel testo da uno spazio bianco» (p. XCV). Ecco qualche esempio:

> e quando qui (*vi*) vede il conte Orlando (I III 72)
> 1 2 3 4 6 7 8 9 10 11
>
> vegiendo il pra' (*to*) de arme rote pieno (I VIII 38)
> 1 2 3 4 6 7 8 9 10 11 .

Mi sono permesso di riportare i versi sostituendo alla spazio bianco la possibile emendazione che invece nell'edizione sta in apparato. Ovviamente versi simili a testo non possono non stupire, essi non sarebbero versi ipometri ma endecasillabi che riproducono il modello astratto del *décasyllabe* con cesura epica: quinario piano più settenario. Occorre tuttavia osservare che nel *décasyllabe* epico c'è una *sillaba centrale in più*, soprannumeraria (che non viene contata), non una *sillaba in meno* (reintegrata nella recitazione). Vediamo per maggiore chiarezza (traggo gli esempi da A. Menichetti, *Metrica Italiana*, Padova, Antenore, 1993, pp. 169-70) un esempio dalla *Chanson de Roland* e un secondo esempio da Monte Andrea che recupera coerentemente lo schema:

cinquante car*re* qu'en ferat carïer (*Chanson de Roland*, 33)
1 2 3 4 5 5 6 7 8 9 10

ed em' asco*so* l'amoroso valore (Monte Andrea I 5)
1 2 3 4 5 5 6 7 8 9 10 11

La differenza mi sembra molto netta, i due modelli non sono sovrapponibili: i versi boiardeschi hanno dieci sillabe, quelli 'epici' appunto dodici. Occorre in più osservare in una prospettiva storico-istituzionale che la cesura epica, praticamente assente nella poesia provenzale, è rara anche nelle *chansons* più tarde, quelle presumibilmente lette da Boiardo. Mi pare si possa quindi respingere l'ipotesi di un recupero da parte di Boiardo di un modello transalpino (come invece avviene nell'operazione astratta e intellettualistica di Monte, due secoli prima!).

Certo ben diversa apparirebbe la questione se nella tradizione dell'*Inamoramento de Orlando* ci imbattessimo in versi del tipo:

a piedi andan*do* per la triste campagna
1 2 3 4 5 5 6 7 8 9 10 11

il conte Orlan*do* ch'avia tanta virtute
1 2 3 4 5 5 6 7 8 9 10 11

frequenti nell'incunabolo P della *Spagna* (vedi la *recensione* di E. Carrara all'*Edizione* Catalano, in GSLI, CXXIV [1947], pp. 70-77), che sembrano suggerire la presenza del modello del *decasyllabe* con cesura epica, ma endecasillabi di questo tipo, ipermetri, non compaiono in nessun testimone dell'*Inamoramento de Orlando*.

Ma allora cosa dobbiamo pensare? Cristina Montagnani ritiene che nella tradizione cavalleresca italiana ci sia traccia di questi versi, traccia cancellata dagli interventi correttori degli editori (la studiosa ne porta alcuni esempi in un precedente contributo: *Per l'edizione dell'«Inamoramento de Orlando»: problemi di scansione dell'endecasillabo*, in *Il Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento. Atti del convegno internazionale di studi: Scandiano – Modena – Reggio Emilia-Ferrara 13-17 Settembre 1994*, a cura di G. Anceschi e T. Matarrese, Padova, Antenore 1998). Ci sembra tuttavia che questa sia un'ipotesi tanto suggestiva quanto difficile da percorrere. Proviamo

a riflettere. Nella lirica antica i versi nei manoscritti sono frequentemente esuberanti (molto più raramente ipometri), com'è noto, e questa sovrabbondanza è stata interpretata in modo differente dagli studiosi. Per rifarmi ad una discussione recente, ad esempio, ricordo che mentre Avalle ritiene endemica una certa oscillazione sillabica nella poesia curiale, Menichetti è convinto che questa instabilità sia il frutto di errori della tradizione e vada emendata (si veda una testimonianza significativa di questo dibattito in *Le concordanze della lingua poetica italiana delle origini di D'Arco Silvio Avalle*, presentate da Aldo Menichetti e Aurelio Roncaglia, Firenze, presso l'Accademia 1995). Ma questo vale per l'ipermetria, perché per quanto riguarda i versi ipometri, il problema non si pone, lo stesso Avalle (nell'*Introduzione* alle *Concordanze della lingua poetica italiana delle origini*, Milano-Napoli, Ricciardi 1994, vol. I), ritiene «teratologiche» tutte le ipometrie.

Ma allora non sarà più semplice pensare che questi versi boiardeschi siano emendabili tanto più che i rimedi risultano piuttosto semplici e quasi naturali, almeno dagli esempi proposti nella *Nota al testo* (come *pro'* > *prodo*; *Povertà* > *povertade*; *vertù* > *vertude*), emendazioni peraltro appartenenti alla tradizione successiva ai primi testimoni. Una eccezione può apparire: *Poi mostrerò che siati fuggito* (I XXIX 19), ma qui è possibilissimo leggere *sïati* come trisillabo così come per il *dïcea* (II II 8) di un esempio dal secondo Libro. Così, in modo quasi scolastico, appaiono emendabilissimi gli esempi successivi con apocope centrale:

> Danese Ogier (*i*) con molta tempesta I II 44
> Solpho gli dan (*o*) con pizola accesa I IV 62
> Ma questo è un hom (*o*) forte oltra misura I IV 75.

Boiardo era un virtuoso sul piano delle strutture metriche e accentuative. Lo era notoriamente nella produzione lirica; gli *Amorum Libri* rappresentano da questo punto di vista il momento più alto della poesia quattrocentesca, da una parte per un grado molto alto di fedeltà al sistema prosodico petrarchesco, dall'altra per una ricerca nuova e in certo modo dialettica rispetto alle scelte dei *Rerum Vulgarium Fragmenta*, ma lo era anche nell'*Inamoramento de Orlando*, certo con tutte le possibili differenziazioni di genere, per cui si vedano anche le belle pagine nell'*Introduzione* a questo volume. Era possibile che la trascuratezza compositiva, la fretta, lo portasse a vere e proprie 'stecche' o è forse più economico pensare che di queste ipometrie sia responsabile la tradizione, una tradizione peraltro trasandata e piena di errori. Noi sappiamo che il modello dell'endecasillabo italiano è stabilissimo fin dalle origini, anche al di là della normativa petrarchesca che sicuramente, come osserva Cristina Montagnani, non agisce nella struttura prosodica dell'*Inamoramento de Orlando*. In questo modo si giustificano benissimo le dialefi centrali del tipo:

> debb'io tacer di me? *An*dai per terra I IV 69
> eccola qui!» *a* lui rispose Orlando I XXI 42,

che non sono fra l'altro anomale ma perfettamente coerenti con l'uso dantesco e si giustificano, perché sono non infrequenti al di fuori del petrarchismo, gli endecasillabi con accento di quinta isolato come in:

> e parve a ciascun vindicar sue onte I XVI 51
> questo fo figliol del forte Ulïeno II I 16,

mentre non presentano nessuna anomalia quei versi in cui l'accento di quinta è affiancato da un accento contiguo di quarta o di sesta, segnalati per lo più – ma non sempre – negli esempi della stessa *Nota al testo*, e a volte corretti ugualmente nelle stampe più recenti, come:

> troncando *via pri*ma tutto il cimero I III 67
> tutta se voltò *con*tra di Levante I V 54.

In generale insomma tutta una serie di dati ci spingono a pensare che la prosodia dell'*Inamoramento* non sia la punta dell'*iceberg* di un modello dell'endecasillabo diverso, sostanzialmente diverso, da quello fino ad oggi studiato e conosciuto. Del resto appare difficile, al di là di tutto, pensare che nella trattatistica cinquecentesca non un segno apparisse di questa tradizione così eterodossa. In modo più prudente si potrà osservare che il sistema metrico dell'*Inamoramento* presenta dei caratteri non del tutto normativi nella prosodia in modo solidale alla situazione di un genere come quello cavalleresco del Quattrocento.

Ora comunque occorre riflettere su un punto sostanziale. Questi versi ipometri sono a testo ma non ci sono, a mio avviso, motivazioni abbastanza stringenti da giustificare questa scelta. È pur vero che la decisione è coerente con l'impostazione generale dell'edizione: fissare il testo ad un momento decisivo della sua tradizione, eppure queste oscillazioni si potevano forse sanare ugualmente; del resto così come sono stati giustamente emendati gli ipermetri (grafici) con sdrucciolo centrale (p. XCVII), non si poteva fare lo stesso per questi endecasillabi, fra l'altro non numerosissimi, lasciando in apparato le testimonianze di un percorso critico certamente importante e significativo? Mi pare insomma che anche questa scelta potesse essere giustificata dalle seguenti motivazioni: «si è scelto per i primi due libri di dare un'edizione sorvegliata di P, corretta degli errori evidenti con l'aiuto dell'altro ramo o, quando impossibile, per emendazione nostra, ma con l'assoluto rispetto della forma grafico-fonetica e prosodica del testimone e, ovviamente, di tutte le sue lezioni adiafore» (p. LXXXVI) che stanno a fondamento della presente edizione.

Marco Praloran

Maria Cristina Cabani, *La pianella di Scarpinello. Tassoni e la nascita del genere eroicomico*, Lucca, Pacini Fazzi, 1999 («L'Unicorno», 21).

Per chi studia il poema rinascimentale i libri di Maria Cristina Cabani costituiscono un punto di riferimento obbligato e, soprattutto, sicuro: così il suo primo, che risale alle origini del genere (*Le forme del cantare epico-cavalleresco*, Lucca, Pacini Fazzi 1987); così il dittico ariostesco del 1990 (*Costanti ariostesche. Tecniche di ripresa e memoria interna nell'«Orlando Furioso»*, Pisa, Scuola Normale Superiore; e *Fra omaggio e parodia. Petrarca e petrarchismo nel «Furioso»*, Pisa, Nistri-Lischi); così ancora *Gli amici amanti* (Napoli, Liguori 1995), che attraversa il genere, da Ariosto al Seicento, lungo il filo tematico della coppia eroica: con un punto di vista settoriale sì, per scelta dichiarata, ma in grado di illuminare il tutto di cui fa parte ogni singola realizzazione del topos. L'elenco è per sé sufficiente a dimostrare i caratteri di questa lunga fedeltà, capace sia di articolarsi in forme differenziate (per metodo, taglio critico, prospettiva ecc.), sia anche di mantenere una 'logica di sistema', fondata sulla coscienza della unitarietà profonda dell'oggetto ed espressa, anche esteriormente, dal tragitto coerente dell'autrice lungo l'asse della cronologia: dai cantari, appunto, ad Ariosto, a Tasso ecc. Né si discosta da questa logica il volume che è qui in esame, *La pianella di Scarpinello*, che incentrandosi su Tassoni e il genere (o sottogenere) eroicomico, di quel tragitto vuole segnare la conclusione, ancora, cronologica ma anche – per così dire – strutturale, se è vero che la 'coda' eroicomica liquida per sempre la possibilità stessa di continuare a scrivere romanzi (o poemi) cavallereschi o mitologici, sia pure nelle varianti 'riformate' di Tasso e di Marino. Ed è coda velenosa, l'eroicomico, difficilissima da maneggiare: da un lato perché, come tutti i prodotti parodici, presuppone nell'autore e impone al fruitore (lettore semplice o esegeta) una saldissima competenza dei meccanismi di funzionamento del genere attraversato; dall'altro perché, nella fattispecie, una sotterranea vena parodica costituisce *ab origine* un tratto essenziale della poesia cavalleresca italiana, affiorando qua e là in superficie in forme ora più 'grosse' e caricaturali (Pulci) ora più sottili (l'ironia di Ariosto), oppure mantenendosi sì in profondità, nel caso della rimozione 'tragica' che ne opera la *Gerusalemme*, pronta però a riemergere nelle irriverenti riletture successive del poema tassiano (fino a quella di Manzoni): segno

questo – mi pare – della pericolosa ambiguità congenita a un linguaggio 'di genere' che anche Tasso non può fare a meno di utilizzare. Si aggiunga inoltre che l'eroicomico non è che *uno* degli strumenti di liquidazione dell'eroico (sebbene il più diretto) e, anche prescindendo dai già destabilizzanti tentativi di riforma di cui sopra, in quest'opera di demolizione va affiancato almeno al romanzo in prosa, che *nasce* parodistico (col *Chisciotte*), e al melodramma, che parodistico non è ma chiude quel mondo amplissimo e meraviglioso nella scatola, magica ma stretta, del palcoscenico, realtà costituzionalmente 'finta' che denuncia in se stessa l'artificiosità innaturale della storia rappresentata (ossia ha ormai rinunciato del tutto a cercare un qualche contatto, a qualunque livello, tra *arte* e *natura*, nodo problematico quanto vitale della cultura del Rinascimento).

L'intrinseco carattere parodico, e quindi *intertestuale*, dell'operazione eroicomica è del resto dichiarato fin dall'impostazione del libro della Cabani: che, molto opportunamente, prima di analizzare l'atto di nascita ufficiale del genere (insomma la composizione della *Secchia rapita*), nel primo dei tre lunghi capitoli che compongono il libro si sofferma – per così dire – sulla sua soglia, sul suo presupposto (cronologico e logico), ossia sull'operazione *metatestuale* compiuta dal giovane Tassoni sul *Furioso*, di cui si conserva un esemplare fittissimamente postillato di sua mano. E che non si trattasse di un postillatore distratto o occasionale lo testimonia, oltre che la quantità, la qualità delle chiose, che obbediscono a precise linee di tendenza, ben individuate dalla studiosa (e ben integrabili tra loro): l'aristotelismo di poetica, anzitutto, e il moralismo 'controriformistico', che fanno di volta in volta scattare, con automatismo assai prevedibile, la condanna del *Furioso* sul piano della logica dell'intreccio, della verosimiglianza della storia, del decoro dei personaggi ecc. Ma ciò che più conta è che queste osservazioni tassoniane, pur accodandosi al coro dei neoaristotelici che nell'annosa *querelle Furioso-Liberata* davano il primato al Tasso, risultano per molti versi rivelatrici, in direzione sia dell'oggetto in esame sia delle future prove del postillatore come poeta in proprio. Di Ariosto, in particolare, proprio denunciandone come errori i tratti irriducibili alla concezione aristotelica dell'epica (vero topos delle discussioni cinquecentesche), si chiariscono in effetti i meccanismi narrativi fondamentali. (Anzi – dirò qui tra parentesi – da questo punto di vista rendono paradossalmente un miglior servizio all'intelligenza critica del romanzo i suoi detrattori, armati del bisturi affilato della retorica antica, piuttosto che i goffi tentativi di rivendicarne l'aderenza ai principi dell'epica classica, che gli sono totalmente estranei: tanto che alla fine i più incisivi difensori del *Furioso* risulteranno appunto quelli che, a partire da Giraldi Cinzio, prenderanno atto della cosa ed esalteranno la radicale alterità del romanzo quale genere 'moderno'. Ma su tutto si legga ora Daniel Javitch, *Ariosto classico. La canonizzazione dell'«Orlando Furioso»*, trad. it. Milano, Bruno Mondadori 1999). Ecco allora emergere in negativo, dalla critica serrata di Tassoni, elementi come le diverse

focalizzazioni dello stesso episodio (cfr. 66), i giochi di simulazione e dissimulazione (67-68), l'autoironia del narratore (che si rappresenta come inattendibile: 74-75, 115), la continua evasione dalla linea principale del racconto (se pure ce n'è una in un romanzo *entrelacé*: 77 e ss.), la visione sincronica e multipla delle vicende (79), le inverosimiglianze (88 e *passim*), l'instabilità, di 'carattere' e di *ethos*, dei personaggi (119 e ss., 101, 103-105, 110), ecc. ecc. Vale la pena di indugiare su almeno uno di questi aspetti: la genericità delle indicazioni di tempo, per quel che attiene sia alla successione relativa degli avvenimenti sia alla loro durata in termini assoluti. Su questo il chiosatore interviene con continue «richieste di determinazione cronologica», talvolta in forma di allocuzione al personaggio: «quando?», «a che hora?», «quanto è che sei con lui?», «quanti anni stette Ruggiero con Alcina non la conoscendo?» (80-81): domande tutte che sono pedanti solo in apparenza, perché in realtà denunciano il disagio del lettore di professione, dell'esperto di strutture narrative classiche, di fronte a un trattamento del tempo che appunto su queste indeterminazioni fonda gli sfasamenti cronogici tra i fili del racconto, e i loro sconcertanti incroci, tipici del *Furioso* e prima dell'*Innamorato* (se ne veda, per l'uno e per l'altro, l'indagine a tutto campo offerta da Marco Praloran in *Maraviglioso artificio. Tecniche narrative e rappresentative nell'«Orlando Innamorato»*, Lucca, Pacini Fazzi 1990, e in *Tempo e azione nell'«Orlando Furioso»*, Firenze, Olschki 1999).

Quanto ai riflessi sul futuro Tassoni poeta, se da un lato le postille ignorano bellamente l'ironia che informa il tono di Ariosto (e dunque sono in sé lontanissime dall'atmosfera divertita della *Secchia*), dall'altro, nel loro continuo chiedere ragione dei particolari narrati, nella loro assurda istanza di realismo logico, provocano, nell'interazione testo-chiosa, degli effetti – non si sa quanto voluti – di comicità, innescando di fatto uno dei meccanismi più caratteristici dell'eroicomico, che smonta ogni tensione 'magnifica' tradendo, con banali osservazioni realistiche, il patto di adesione partecipe (del narratore e del lettore) alla *fictio* romanzesca. Ma lasciamo la parola all'autrice: «Con il loro buon senso e con il loro realismo quotidiano, esse [le postille] si sintonizzano su un registro diverso da quello del testo, producendo un effetto di degradazione: dell'epico come del meraviglioso romanzesco, del *pathos* come della *suspence*. Da questo punto di vista, sono assai interessanti perché anticipano i giochi di contrasto che saranno tipici dell'eroicomico» (59; ma cfr. anche 63 ecc.). E d'altra parte la stessa Cabani sottolinea finemente come questo atteggiamento demolitore trovasse, ancora, nell'oggetto una qualche giustificazione, nel senso che Tassoni, soprattutto nelle chiose agli ultimi canti, sembra consapevole dell'endogena «tendenza alla degenerazione comica dell'epico che il poema contiene in sé come pericoloso germe» (121).

Con il secondo capitolo si entra senz'altro nell'officina della *Secchia rapita*, di cui l'autrice si preoccupa sùbito di fornire, in forma di schema per punti, le

coordinate principali: «L'esigenza prima del narratore della *Secchia* è quella di 'sintonizzarsi' con un linguaggio di genere, riproducendone da un lato i toni e i ritmi, dall'altro i temi e i topoi. La *Secchia* mira cioè ad apparire un poema eroico, tanto nella struttura narrativa quanto nella compagine stilistica. Il riconoscimento del noto deve precedere lo scarto e la sorpresa»; immediatamente specificando, però, i caratteri niente affatto scontati di questa ripresa del noto: «Tassoni imita in modo capillare ma dissimulando: alla citazione o al prelievo vistoso preferisce una mimesi continua e diffusa che operi sul livello ritmico-sintattico più che su quello lessicale, sui contorni dell'ottava (avvii e cadenze conclusive) più che sull'intera strofa». E ancora: «tanto la compagine stilistica quanto l'architettura narrativa sono distorte in senso comico: la prima per l'introduzione di un linguaggio realistico e basso-comico, che contrasta con la tonalità epica di fondo e contravviene ai precetti del decoro e della convenienza. La seconda dall'ingresso massiccio del contemporaneo che, con i suoi aspetti antieroici, demolisce l'impalcatura epica e ne mina le basi ideologiche» (tutto a 156). Nelle pagine successive queste idee di fondo sono messe in relazione con i molteplici aspetti del poema, di tipo sia metrico-stilistico che tematico, in una disamina estremamente articolata che lascia emergere alcune questioni essenziali su cui, senza riassumere punto per punto, provo qui a riflettere.

In primo luogo – si diceva – la 'sintonizzazione' sul linguaggio del genere si basa, più che sulla ripresa 'firmata' di questo o di quel passo di poemi precedenti, sulla diffusione e circolazione indifferenziata di stilemi e immagini dall'una all'altra opera, sulla *koinè* stilistica – potremmo dire – del poema cavalleresco: una *koinè* di cui i capolavori cinquecenteschi costituiscono i punti di stabilizzazione (o, per alcuni aspetti, l'origine) ma che, all'altezza di Tassoni, appare già ridotta a repertorio formulare, ripetuto con stanca inerzia dagli epigoni (166-67). Del fatto la *Secchia* si giova ampiamente per i suoi giochi di dissimulazione delle fonti, sottoposte a una sfuggente imitazione a centone o *collage*, quando non limitata ad aspetti solo tonali; come si vede, ad esempio, nella costruzione dell'ottava (166-75): dove, di norma, la materia propriamente comica da un lato costituisce il séguito spiazzante di un attacco impostato su cadenze epiche (cfr. II 1 «Già il quarto dì volgea che i vincitori», XII 37 «Col fin de le parole in piè levato» ecc.), dall'altro si concentra di preferenza, a mo' di sterzata improvvisa, nel distico baciato conclusivo (I 10 «diedesi a l'arma, e chi balzò le scale, / chi corse a la finestra, e chi al pitale»), obbedendo così, a sua volta, a una tendenza tipica del ramo 'romanzesco' della tradizione (Pulci, Boiardo, Ariosto), che affidava alla chiusa effetti di enfasi o anche già «di frattura, di scarto tonale, sia nel senso dell'impennata iperbolica, sia in quello della *degradatio* comica» (174). Tale riproduzione di «un linguaggio di genere dai tratti volutamente esasperati» (188) fa della *Secchia* la parodia non di un singolo poema ma di tutti, e di conseguenza – si badi – la sua comicità «ricade sul testo che imita più che su quello imitato»,

come benissimo fa notare la Cabani (169). Il punto in effetti è cruciale, perché investe il senso stesso dell'operazione tassoniana e della fondazione del nuovo genere. In altre parole, oggetto del comico non è la letteratura 'seria' (o meno seria) precedente, ma è il mondo rappresentato nella *Secchia* stessa, 'basso' per sé (perché iperrealistico e 'contemporaneo') e ulteriormente degradato dalle strutture narrative epiche e dal tono magniloquente con cui – almeno in prima battuta – viene raccontato: «il poema non si risolve interamente in un gioco di parodia letteraria. Le dimensioni inter e paratestuale sono fondamentali alla creazione del suo linguaggio, ma la storia resta leggibile anche di per se stessa e sprigiona già da sola una forte carica comica. La sua comicità deriva dalla fondamentale intuizione dell'essenza antieorica di una realtà descritta, ironicamente, in veste eroica» (199). Si pensi ad alcuni topoi epico-cavallereschi ripresi nella *Secchia*: la rassegna degli eserciti, ad esempio, o le stragi in battaglia, il duello risolutore, la giostra ecc., dove sempre l'eroismo della situazione si sovrappone a una materia quotidiana, squallida, antieroica appunto, nella quale oltretutto, per il lettore del tempo, era facile scorgere allusioni più o meno velate al mondo contemporaneo (e per il lettore moderno ci pensano comunque le note d'autore a risolvere le incertezze: «Tassoni racconta con modi ariosteschi una vicenda densa di perfida allusività a fatti e persone noti, mascherandola sotto una veste letteraria e falsandone i dati cronologici, ma opera contemporaneamente anche in direzione opposta, chiarendo nelle note non solo ciò che sta facendo ma anche quello che avrebbe voluto fare», ossia rendere ancora più esplicite le allusioni, 237). E su questi aspetti decisivi, in uno studio così ricco e convincente, dispiace solo di non vedere mai citata l'opera di Michail Bachtin: non tanto per ragioni di completezza bibliografica, in sé irrilevanti, quanto perché il maggior teorico novecentesco della 'dialogicità' avrebbe potuto gettare una luce ulteriore sulla parola 'plurivoca' che fonda il discorso eroicomico e, con esso, i nuovi generi che si affacciano alla cultura europea alle soglie dell'età moderna (teatro e romanzo su tutti).

In secondo luogo, Tassoni assume sì per intero la storia del genere cavalleresco italiano, da Pulci all'età sua, ma anche si dimostra consapevole della grande frattura tipologica e culturale che ne segna le vicende tra Ariosto e Tasso, e cioè lo bipartisce nei due tronconi del romanzo tradizionale (di fatto già estinto nel primo Seicento) e del poema eroico, obbediente – in forme più o meno rigide – ai dettami delle poetiche 'scientifiche' aristoteliche. Ed è ovvio che alle esigenze di rovesciamento parodico risultasse molto più funzionale quest'ultimo, sia perché ben vivo a quell'altezza, sia perché le sue forme compiutamente epiche garantivano un maggiore effetto di contrasto con la materia degradata che erano deputate a trasmettere. Mentre il recupero del romanzo, e nella fattispecie del *Furioso*, avviene in genere non per contrasto ma – diciamo – 'per consonanza' con quegli aspetti comico-cavallereschi che – come s'è visto – già il giovane

postillatore aveva individuato in Ariosto (peraltro condannandoli, allora, proprio in nome delle poetiche dominanti): ad es., accennavamo sopra alla chiusa 'comica' dell'ottava, tanto più evidente – aggiungerei – proprio perché, a quanto mi sembra da un esame sommario, l'impianto sintattico della stanza di Tassoni risulta di matrice ben più tassiana (semplificando: 4+4) che ariostesca (6+2), e quindi la sterzata semantica del distico finale vi produce effetti ancora più stranianti. Ma la Cabani sottolinea anche l'*inconcludenza* delle vicende (già indicata da padre Pozzi), sorta di sovrapposizione dell'intreccio 'aperto' del *Furioso* sulla linea 'chiusa' e 'orientata' del poema classico e riformato, per sé dominante nella *Secchia* (162-66; e un'identica legge vale del resto – come viene rilevato con acutezza – nel 'microcosmo' della singola stanza, sottoposta a una continua disarticolazione argomentativa e tematica, che ne annienta la potenziale, e 'attesa', unità logico-semantica: 176-78). Ancora e soprattutto, la studiosa insiste molto sull'origine 'romanzesca' della degradazione dei topoi eroici: con la differenza, però – ed è questo un altro punto essenziale – che mentre il comico-cavalleresco si conteneva entro certi limiti, che nel caso del *Furioso* erano poi quelli dell'ironia sublime e sorridente, al contrario l'eroicomico quei limiti li sfonda continuamente, in direzione della satira contemporanea scoperta, del grottesco, dello scurrile, del realismo scatologico e culinario (avvicinandosi quindi più a Pulci o, per molti aspetti, a Folengo, estraneo per sé al genere di riferimento ma amato e citato spesso da Tassoni come suo antecedente: cfr. 202 ecc.). Se «Tassoni si mostra dunque particolarmente attento a quelle zone del poema ariostesco sfruttabili in direzione eroicomica», è anche vero che «il riso della *Secchia* è qualitativamente diverso da quello del *Furioso*. Il racconto tassoniano rivela non pochi aspetti 'feroci' [...] che danno una tonalità particolare, spesso amara, al suo *humor*. Tassoni non sa ridere in modo distaccato e sereno come Ariosto: gli oggetti della sua ironia si trasformano il più delle volte in bersagli satirici» (219-20).

Il terzo e ultimo capitolo passa dal grandangolo del precedente al primissimo piano, cioè focalizza un particolare singolo del poema tassioniano con l'intento, da un lato, di mostrarvi attivi i meccanismi strutturali già delineati nella disamina a campo lungo, e dall'altro di approfondire il discorso concentrandolo sui movimenti anche minimi, intra- ed inter-testuali, dello stile della *Secchia*. Si tratta dell'episodio del cantore Scarpinello che, per allietare la vergine-guerriera Renoppia, intona due racconti di materia classica, ma in modo così maldestro che l'ascoltatrice, inviperita, lo caccia minacciandolo con la *pianella* che dà il titolo al volume. La vicenda riprende scopertamente, nel suo nucleo centrale e in una nutrita serie di indizi secondari, il topos omerico del cantore cieco che allieta gli eroi durante una pausa dell'azione: topos di cui l'autrice traccia una storia sommaria, da Demodoco e Femio dell'*Odissea* (ciechi come lo è Scarpinello) a Iopa dell'*Eneide*, e poi giù giù fino alle figure analoghe che compaiono nei romanzi cavallereschi rinascimentali e nei poemi eroici del primo Seicento.

E – come ormai si sarà capito – proprio questi ultimi forniscono a Tassoni, al di là del rimando diretto a Omero, lo spunto letterario fondamentale su cui lui costruisce la parodia; perché anche in questo caso sfrutta i modi stereotipati con cui essi ripetevano lo schema narrativo, il tono stilistico e la rete di rimandi colti, applicandoli a una materia di segno opposto, che presenta il povero Scarpinello (pure lui esemplato su un reale poetastro contemporaneo) come inabile e impacciato, e si conclude con l'ingloriosa minaccia della ciabatta e la fuga dello sventurato. Ma insistendo nell'analisi la Cabani ottiene anche altri spunti interessanti. Intanto, come nella tradizione i canti intonati dall'aedo costituivano una sorta di *mise en abîme* del racconto epico in cui erano inseriti, così anche nella *Secchia* Scarpinello intona due racconti che riproducono in piccolo le dinamiche dell'eroicomico; o meglio, mostrano strategie eroicomiche diverse da quelle tipiche di Tassoni, quasi che questi volesse indicare, in una sorta di campionario essenziale, altri modelli possibili per il genere. Nel primo canto, infatti, il comico è dato non dal racconto, in sé 'serio', ma dal contesto degradato in cui si colloca e, soprattutto, dall'allusività parodica che innesca nei confronti di quel contesto; nella seconda esibizione si produce invece uno «iato» tra il contenuto tragico della vicenda narrata e il linguaggio «basso-comico» utilizzato, improntato a una «pesante allusività» erotica (255-56): un contrasto tra materia e forma che se costituisce la tecnica principale dell'eroicomico tassoniano, tuttavia ne rovescia questa volta i termini usuali, affidando il degrado alla seconda anziché alla prima. Tutto torna, mi pare; ma allora – mi chiedo – se, nel suo complesso, l'episodio di Scarpinello realizza in scala ridotta i meccanismi dell'intera *Secchia*, non si potrebbe leggere nel personaggio del cantore una figura di Tassoni stesso, che insomma vi si rappresenterebbe come poeta epico 'fuori tempo massimo', che abbassa il suo canto a scopo denigratorio? (cfr. del resto quanto si sostiene a 296).

Infine, spingendo più a fondo il pedale dell'intertestualità, la Cabani esplora anche altre riprese parodiche del topos del cantore, in antico risalendo fino a noti episodi del *Satyricon* di Petronio (segno che l'eroicomico «è il naturale prodotto di ogni 'crisi' di un genere, la controfaccia, sempre presente, del discorso serio e, in particolare, del discorso epico», 282); e tra i contemporanei indicando, oltre ad altri eroicomici (su tutti il rivale Bracciolini, 282 e ss.), ben più significativi riscontri con l'*Adone*. Non sarebbe, credo, che una prova ulteriore, certificata da precise analogie testuali, delle profonde consonanze che l'esperimento tassoniano intrattiene con il poema di Marino, più in generale da individuare nel carattere intimamente 'parodico' di quest'ultimo, nel fatto cioè che – come si accennava all'inizio – anch'esso, sia pure per tutt'altra strada, mira a 'dissolvere' il poema eroico nel momento in cui ne attraversa i temi e le forme (cfr. 291).

Arnaldo Soldani

Paolo Giovannetti, *Nordiche superstizioni. La ballata romantica italiana*, Venezia, Marsilio, 1999.

La ballata romantica non è una forma metrica specifica ma un genere letterario individuato dai suoi contenuti, per l'appunto 'romantici' (F. De Rosa–G. Sangirardi, *Introduzione alla metrica italiana*, Firenze, Sansoni 1996, p. 221, cit. a p. 11);

[La ballata è] un genere, individuato prevalentemente da componenti tematiche (F. Bausi-M. Martelli, *La metrica italiana. Teoria e storia*, Firenze, Le Lettere 1993, p. 235, cit. a p. 169);

[La ballata] deve prendere il subbietto dalle tradizioni, dalle credenze, dalle storie del popolo, e in generale da cose che o appartengono al popolo stesso, o che per loro natura destano facilmente interesse nell'animo suo; e nel medesimo tempo s'intende che il subbietto devesi presentare sotto quella forma che più conviene alle particolari abitudini del popolo stesso (G. Berengo, *Della versificazione italiana. Trattato*, Venezia, Antonelli 1854, vol. 3, p. 421, cit. a pp. 168-69);

[La ballata è una] specie di poesia popolare, che racconta un'avventura, accenna a una costumanza, ritrae una fantasia, per modo che l'immaginario o il cuore, o ambidue ne rimangano scossi, e allettato l'udito per mezzo dell'armonia che ha in se [sic] la canzone, o che le viene dalla musica in cui si accompagna (L. Carrer, *Introduzione* a *Ballate*, Venezia, Lampato 1834, cit. a pp. 77-78).

Le definizioni di ballata romantica (coincidenti nella sostanza) fornite da due moderni manuali di metrica, da uno antico e dall'introduzione ad una raccolta di ballate di uno tra agli autori più significativi di testi ascrivibili a questo genere sono l'assunto dal quale parte Giovannetti e sul quale torna in più luoghi del suo volume, di volta in volta rimettendole in discussione ma senza apportare radicali modifiche. L'aporia di fondo delle definizioni, per la quale un genere poetico è individuato non dalla sua forma metrico-strofica (atemporale) ma dal suo contenuto (storicamente determinato), è evidentemente connaturale al genere letterario qui in esame, e infatti il libro di Giovannetti riesce meglio a delineare le costanti narrativo-tematiche che a riconoscere nei testi analizzati schemi metrici comuni e «trasversali», che di fatto risultano estremamente rari (e la tabella di p.

181 è una prima prova della grande libertà di soluzioni adottate dagli autori in rapporto al problema «quale strofa e quale metro»). Nei primi tre capitoli del volume (*Effetto ballata*, pp. 11-45; *Le ragioni dei «pietosi racconti»*, pp. 46-88; *Oltre l'idillio. La mitopoiesi di un conflitto*, pp. 89-138) viene ripercorsa la nascita e progressiva affermazione della ballata romantica italiana; nel quarto capitolo l'Autore affronta questioni di carattere narratologico (*Per una sintassi del racconto ballatistico*, pp. 139-62), mentre il quinto e sesto sono dedicati alla metrica (*Tra «armonia», «sonorità» e «canto». Le molte metamorfosi dei metri ballatistici*, pp. 163-225; *Tavola dei metri attestati in un solo componimento*, pp. 226-34); nell'ultimo capitolo (*Dislocare la convenzione. Dalla cornice alla* myse en abîme, pp. 235-70) la ballata romantica, come fatto culturale, viene messa in relazione ad altre esperienze artistiche contemporanee (la ballata nel romanzo storico, le tele di Hayez che ispirarono le *Veneziane* di Andrea Maffei, la ballata per musica...), a conferma della solidarietà tra questi testi e altri di genere non necessariamente letterario. La questione della ballata romantica italiana viene pertanto sviluppata da molteplici prospettive, che nel loro insieme forniscono un quadro abbastanza completo che lascia aperta la strada per nuovi e necessari approfondimenti (per es. per la metrica). La bibliografia utilizzata e citata è ampia e propone numerosi testi ottocenteschi (articoli di giornale, strenne, manuali...) utili e di sicuro interesse per chi si occupa dell'Ottocento italiano. Per completezza, data anche la labilità formale del genere, sarebbe stato utile aggiungere un elenco dei titoli dei brani considerati ballate e analizzati in quanto tali, poiché nella bibliografia elencata alle pp. 271-78 evidentemente non tutti i testi sono di carattere ballatistico (si pensi, per es., alla varietà di materiale presente nelle strenne), né soccorrono i criteri indicati dall'Autore per la costituzione del suo *corpus*. A titolo di esempio se ne cita qualcuno: «testi che gli autori (e i lettori) coevi hanno giudicato ballate, ovvero romanze (ma in senso epico-lirico), anche quando la critica novecentesca non li ha recepiti come tali [...]; testi che, pur denominati romanze o ballate, e recepiti come tali nell'Ottocento e oggi, non ne condividono viceversa – almeno all'apparenza – i principali tratti distintivi; testi privi di tutte le caratteristiche appena elencate, che svolgono *funzioni* simili a quelle assolte dalle ballate, ovvero ne presentano alcune *strutture* caratteristiche; nel caso di taluni autori (Biava e Dall'Ongaro, soprattutto), testi evidentemente non ballattistici e non definibili in alcun modo come tali, che tuttavia i poeti hanno affiancato alle loro ballate nell'ambito di raccolte particolarmente significative» (pp. 43-44, cors. orig.). Come si vede, di fronte a criteri tendenzialmente soggettivi e in taluni casi contraddittòri, un elenco dei componimenti trattati come ballate ed inseriti, per es., nelle tavole metriche avrebbe sgombrato il campo da dubbi riguardo al *corpus* sul quale si basa l'intero volume.

Secondo le indicazioni dell'Autore, si può iniziare a parlare di ballata romantica italiana a partire dal 1810, con il diffondersi di opere in versi, per lo più tra-

duzioni dall'inglese e dal tedesco, caratterizzate da un «succinto *contenuto* narrativo di vario argomento» e da una «*forma* sostanzialmente lirica» (p. 15, cors. orig.); la prima ballata originariamente italiana (*La canzone di Lucia*) è invece del 1817 e spetta a Giovan Battista De Cristoforis. Il nome attribuito a tali testi è «romanza» per influsso del tedesco, del francese, dell'inglese e dello spagnolo: poiché «romanza» indicava già un componimento per musica, è presto invalso il termine ballata (anch'esso presente nelle altre letterature europee: si pensi alle *Lyrical ballads* di Wordsworth), cui il lettore moderno deve necessariamente aggiungere gli attributi 'romantica' e 'italiana', per distinguerla dai contemporanei testi ballatistici tedeschi, inglesi, ecc. Infatti, mentre Wordsworth in Inghilterra e Goethe, Schlegel e i maggiori liederisti tedeschi (forti anche dell'insegnamento di Herder) attingono a piene mani dalle tradizioni folkloriche locali e nazionali, e quindi semplificano le proprie liriche e le rendono più comprensibili anche a livello stilistico, popolarizzando di fatto le nuove espressioni letterarie, gli autori italiani mantengono i loro testi, che pure risultano contenutisticamente e stilisticamente innovativi, e nelle intenzioni anche popolari, ben al di sopra della soglia della popolarità, rendendoli fruibili solo dal pubblico colto lettore delle strenne e dei romanzi storici (e significativamente l'Autore riporta un giudizio anche tardo – 1842 – di Antonio Berti, curatore di una raccolta di *Canti popolari scritti su temi di musica popolare*, Padova, Crescini, secondo cui le «sozze e scipite canzonacce», cit. a p. 32, del folklore italiano andrebbero riscritte per renderle comprensibili al popolo stesso). A livello metrico e più in generale stilistico le ballate italiane risultano piuttosto vicine al polimetro del melodramma e alla strofa complessa dell'ode-canzonetta (e Prati, nell'introduzione ai *Bagni di Comano-Riva e il Garda*, in *Viaggio da Desenzano a Trento*, Milano, Ubicini, 1844, farà una distinzione, riguardante contemporaneamente contenuto e forma, tra «l'*ode libera e capricciosa* tra gli aurei giardini in riva al Benàco» e «la *seria ballata* sotto al rezzo dei frassini presso le ghiaie del Sarca», cit. a p. 18, cors. orig.); una certa affinità con i coevi testi inglesi e tedeschi la dimostrano caso mai gli idilli leopardiani, anch'essi di origine letteraria (Mosco, Teocrito, Gessner) ma capaci di una reale semplificazione rispetto alle forme tradizionali della poesia italiana. L'ampio spazio dedicato alla distinzione tra le diverse denominazioni attribuite alla ballata romantica italiana non si riduce quindi ad una semplice questione nominalistica, ma rende anzi conto della difficile assunzione a livello di coscienza della novità in senso lato culturale (per lo più prospettata e solo raramente anche realizzata) offerta dal nuovo genere poetico adottato a partire da modelli europei.

Passando quindi ad analizzare i temi che tornano con maggior frequenza nelle ballate, l'Autore riconosce i principali nel motivo della giovane abbandonata, in quello del dolore dell'innamorato tradito, che in genere è collegato al tema della vendetta, in quello della giustizia divina, ecc. Notevole, inoltre, la frequenza con

cui ritorna la figura del bardo/trovatore/menestrello in piena consonanza con il gusto *troubadour* che inizia ad affermarsi alla metà del Settecento. La facilità con cui vengono individuate le principali costanti tematiche indica che, per gli stessi autori di ballate, è il contenuto e non la configurazione metrico-formale a determinare l'attribuzione dei testi al genere ballatistico, o meglio: le strutture strofiche e le misure versali decisamente innovative rispetto alla precedente tradizione individuano la ballata dal punto di vista formale solo perché non riconducibili, per es., all'ode settecentesca né tanto meno ai metri più comuni della poesia italiana, ma difficilmente sarebbero riconducibili a pochi tipi fondamentali come invece avviene per i materiali narrativi trattati. Sostanziale convergenza tematica su alcune costanti vuol dire anche genesi unitaria dell'istanza lirico-narrativa. Usando le parole dello stesso Giovannetti:

> le *trame* ballatistiche (...) sono contraddistinte dalla *tematizzazione d'un conflitto*, dalla *rottura d'un legame* convenzionale tra soggetti (individuali o storici, poco importa), e dalla conseguente *possibilità di reagire* alle forme di ingiustizia così instaurate (...) Oltre l'idillio agisce il conflitto, e il poeta romantico italiano, abbandonati e anzi liquidati gli utopismi indifferentemente progressivi o regressivi caratteristici dell'antimodello sette-ottocentesco, sceglie di tematizzare un mondo non pacificato, attraversato da contrasti che oppongono ora individui ora – e soprattutto – valori (pp. 96 e 134, cors. orig.).

Anche a livello di strutture narrative è possibile ricostruire alcune direttrici che accomunano la maggior parte dei testi raccolti nel *corpus*: le principali sono le ellissi, per le quali la narrazione risulta così stringata da non fornire tutti gli elementi necessari per la piena comprensione del testo; le anacronie (prevalentemente analettiche); le focalizzazioni interne, che in alcuni casi arrivano all'eliminazione della voce del narratore, risolvendosi il testo in un monologo o in uno scambio di battute tra i protagonisti (dando così piena evidenza al carattere declamatorio e drammatico generalmente attribuibile alle ballate romantiche). Le ellissi narrative, motivate anche da una sorta di autocensura di fronte ai temi più scabrosi, sembrano intimamente collegate a due tratti fondanti e caratterizzanti la ballata romantica italiana cui l'Autore avrebbe potuto dare maggior risalto, anche perché facilmente estendibili a buona parte della produzione letteraria italiana della prima metà dell'Ottocento. Da un lato si deve infatti ricordare l'imitazione dai modelli tedeschi e inglesi, caratterizzati da un'estrema brevità elocutiva che comunque non arriva a tacere gli elementi necessari per la comprensione della materia trattata: una sicura prova della completezza delle poesie inglesi e tedesche è data dalle traduzioni ad opera dei poeti italiani (riportate per es. a pp. 47-48, 59, 60), che, per riprodurre il testo di partenza, lo ampliano, fino alla traduzione in prosa (cfr. pp. 59-60). Dall'altro lato sta invece l'estrema rarefazione e spesso imprecisione del vocabolario poetico italiano, di matrice, come si sa, ancora petrarchesca e cruscante, e non pronta per affrontare temi che volevano essere moderni (in sintonia con i rispettivi modelli europei) e necessitavano

quindi di una lingua aperta a campi semantici più vasti rispetto a quelli della lirica amorosa: se si possono riconoscere alcune concessioni verso voci tecniche (per es. nomi di armi, di monete, di abiti... introdotti per conferire colore temporale) e non mancano descrizioni crude e realistiche ai limiti del macabro, sono nello stesso tempo frequenti cedimenti linguistici che per es. portano Berchet a scrivere «d'auree soglie or ti condanna / forse in bando avverso fato?» (dalla traduzione del *Curato di Wakefield*) e Prati «e in vetta a quei dirupi / orrende solitudini di lupi» (*La fuga*, in *Nuovi canti*). L'ampia diffusione di ellissi narrative sembra quindi dipendere anche dalla qualità stessa del vocabolario poetico italiano, che più che a nominare, narrare, descrivere risulta votato ad alludere, ad evocare senza definire.

I due capitoli dedicati alla metrica meritano infine qualche osservazione più puntuale. L'Autore propone una prima distinzione tra le compaginazioni versali e strofiche più diffuse (cap. V) e i metri attestati in un solo componimento (cap. VI): al ristretto gruppo delle prime si contrappone l'ampia messe dei secondi (111 tipi strofici a loro volta distinti in diverse sequenze rimiche), ad indicare l'estrema libertà metrica di cui godono gli scrittori di ballate e, di riflesso, la preminenza nella ballata del contenuto sull'aspetto formale. Tra i metri attestati una sola volta sarebbe stato prudente discernere tra i probabili *hapax* in assoluto (per es. il doppio tristico di versi di diciassette sillabe e quinari della pratiana *Fuga*) e gli *hapax* relativi al campione di testi qui considerato, che potrebbero trovare altri riscontri ampliando il *corpus* o facendo riferimento per es. alle odi sei-settecentesche (dove probabilmente si possono reperire esempi di tetrastici di senari ab'ab' come nell'*Aria degli alpigiani svizzeri* di Biava, o di esastici di ottonari ababc'c' come in *Stradella cantore* di Carrer, o ababzz come in «Se al tuo prego non sia sorda» di Grossi, o ababz'z' come nel *Trovatore* di Biava, o di tetrastici di doppi quinari come nella *Dama corsa* di Capparozzo, o di tripli tristici di dodecasillabi AAB' / CCB' / DDB' come nella *Culla* di Biava, che sembra derivare direttamente dal primo coro dell'*Adelchi* a schema AAB' / CCB'): essendo la ballata romantica italiana di origine non popolare ma culta, il punto di riferimento per Prati, Carrer, Maffei, Guerrazzi, Biava... sarà sicuramente stato la tradizione lirica precedente, che oltre che un vocabolario fortemente selettivo avrà fornito anche modelli strofici recuperabili magari all'interno di polimetri.

Poiché la ballata romantica italiana non nasce dal nulla ma si innesta sul tronco di una longeva produzione poetica che la precede, è quindi necessario espungere dal campione individuato da Giovannetti alcuni testi che sicuramente ballate non sono: non *Il monte degli Stampi in Tremezzina*, sonetto di ottonari abba.abba.cdc.dcd di Biava (e in questo caso nemmeno il contenuto sembra giustificare l'accoglimento del testo, trattandosi di un appello rivolto dalla voce narrante a delle «verecconde giovinette»), né i sonetti di endecasillabi segnalati nella tabella di p. 181, che, in assenza di indicazioni più precise, è impossibile identi-

ficare; non i componimenti scritti interamente in ottava rima (*Il tiglio di Rojano* di Dall'Ongaro, *Falco Lovaria* di Gazzoletti, *Romilda* di Betteloni, ricordati tutti a p. 190), senz'altro interpretabili come novelle in versi al pari di quelle di Grossi e Tommaseo (che vengono esplicitamente escluse), né quelli in ottava rima con ritornello (le ballate di Guerrazzi nella *Battaglia di Benevento*, p. 232), né quelli in ottave di ottonari abababcc (*Il pellegrinaggio* di Biava); non i rispetti inseriti da Dall'Ongaro nelle *Fantasie drammatiche e liriche* e da Prati nei *Canti per il popolo* (p. 210). La preminenza accordata alle discriminanti tematiche (accomunate dall'ambientazione spesso medievaleggiante, dal gusto per l'orrido, dalla ricerca del patetico) in alcuni casi porta l'Autore a non attribuire il giusto rilievo alla discriminante metrica: come i manzoniani *Cinque maggio* e secondo coro dell'*Adelchi* vengono correttamente considerati estranei all'analisi proposta in questo volume, pur ricorrendo il loro metro (esastica doppia di settenari a''bc''bd''e' / [...] e') in una quindicina dei testi qui considerati (p. 191), così i componimenti che sotto il profilo metrico sono identificabili con generi poetici ben definiti (il sonetto, il rispetto...) andavano esclusi dal *corpus*, a prescindere dai contenuti narrativi popolari e 'ballatistici'.

Due ultimissimi rilievi riguardo agli *hapax* metrici del cap. VI: la sesta parte di *Poveri fiori, poveri cuori* di Dall'Ongaro è costituita non di distici di settenari aabb... (p. 227) ma da una strofa eptastica di settenari aabbcdc; *La madre e il fanciullo* di Maffei non presenta una sequenza astrofica aabccbddeefggf (p. 230) ma può facilmente essere scomposta in tre strofe ottastiche di ottonari aabccbdd.

Alessandra Zangrandi

G. Bertone, *Breve dizionario di metrica italiana,* Torino, Einaudi, 1999, pp. XX-265.

È un volumetto della «Piccola Biblioteca Einaudi» costruito sulla base delle voci che Bertone ha scritto per il *Dizionario di linguistica*, diretto da Gian Luigi Beccaria ed uscito sempre presso Einaudi nel 1994. Estratto e isolato dagli altri contributi, questo materiale si riconfigura in un conciso dizionario che riproduce nello specifico le caratteristiche dell'opera maggiore: sintesi, ma anche esemplificazione e, per ogni tema rilevante, l'evoluzione storica delle interpretazioni. Notevole è l'attenzione verso la poesia novecentesca, con tutti i problemi che comporta la formalizzazione delle sue caratteristiche metriche. Alcune voci si muovono ai confini con la stilistica, come *allitterazione, eufonia/cacofonia, disseminazione fonica* (e anche *verso libero, prosa ritmica, ritmo* ecc.).

L'opera, per la sua agilità, può essere destinata alla scuola (certo agli insegnanti prima che agli studenti) e Bertone premette un breve saggio che è anche il delineamento d'un metodo di studio e l'abbozzo d'una visione d'insieme della metrica. Tale introduzione si apre precisando che l'ordinato regesto di nozioni di questo dizionario è destinato ad un uso *antinozionistico*: è la formalizzazione «in schieramenti didascalici» di fatti e fenomeni che vivono solo attraverso le singole «voci» dei poeti, e ad esse deve ricondurre, cioè all'appropriazione del verso da parte del lettore. Bertone, con manifesto ottimismo, ipotizza che la competenza metrica dello studente attuale sia un poco migliorata rispetto alla crisi profonda di cui scrissero Fortini e Contini fra gli anni '60 e '70, ma su questo è forse possibile dissentire. Senz'altro condivisibile è invece il richiamo «alla forte valenza orale e l'alta sonorità strutturale e linguistica di gran parte della lirica novecentesca», e quindi l'invito a sottrarre i testi alle formalizzazioni grafiche del metro, e anche alla banalizzazione del modello di comunicazione di Jakobson, che in tale forma risulterebbe valido solo «per utenti particolari, quali un radiotelegrafista». Ciò che invece è necessario recuperare (e Bertone lo fa innanzitutto attraverso Bachtin) è la *dialogicità* del rapporto autore/lettore, che non sono semplicemente Mittente/Destinatario. E questo vale anche per la lirica più autoriflessiva, che fa parte comunque di un *genere*, di un perenne discorso letterario, attraverso il quale

essa si definisce anche per quanto riguarda la sua struttura, perché «la metrica vive di memoria».

Luca Zuliani

R. Coluccia e R. Gualdo (a cura di), *Dai Siciliani ai Siculo-toscani. Lingua, metro e stile per la definizione del canone*, Atti del Convegno (Lecce, 21-23 aprile 1998), Galatina, Congedo Editore, 1999 («Pubblicazioni del Dipartimento di filologia linguistica e letteratura dell'Università di Lecce», 14).

Il convegno di cui si raccolgono nel presente volume gli atti nasce a margine di una nuova edizione, patrocinata dal Centro di Studi filologici e linguistici siciliani e coordinata da Costanzo Di Girolamo e Rosario Coluccia, dei poeti della Scuola siciliana, da intendersi in senso ampio come edizione dei «poeti attivi alla corte di Federico II e dei loro continuatori» (p. 5): dove già la perifrasi ricorda come siano tuttora aperte le questioni di canone rilanciate dal convegno. La maggioranza degli interventi raccolti è di carattere filologico e procede dal riesame dei canzonieri antichi portatori della lirica duecentesca, talora incrociando la ricognizione ecdotica con controlli formali, di tipo metrico e linguistico: così avviene nei saggi di Margherita Spampinato Beretta (*Tra «Siciliani» e «Siculo-toscani»: casi-limite di incerta collocazione*, pp. 107-19) e di Riccardo Gualdo (*I sonetti anonimi del Chigiano: questioni di collocazione e di cronologia*, pp. 121-53), dei quali non è qui riassumibile il gran numero di rilievi puntuali, mirati a una collocazione storica dei testi.

Tre i contributi d'ordine strettamente metrico. Quello di Furio Brugnolo (*Ancora sulla genesi del sonetto*, pp. 93-106) si dichiara essere «la presentazione» (p. 93), fortemente solidale, del volume di Wilhelm Pötters *Nascita del sonetto*, inedito al tempo del convegno e recensito sopra. Se Pötters non oltrepassa mai l'ambito delle possibili fonti matematiche della forma sonetto, Brugnolo ne fa reagire le tesi con la prassi metrica del tempo, attribuendo grande peso, proprio in opposizione a ogni altra forma in uso presso provenzali e siciliani, al carattere fondamentale e «primigenio» (p. 97) di fissità dello schema metrico; e il riscontro col *corpus* di sonetti siciliani a noi pervenuti consente all'autore anche di controargomentare, individuandone con precisione alcuni punti deboli, ad altre proposte sull'origine del sonetto (Montagnani e Antonelli).

Al sonetto dedica l'ultima parte del suo saggio e due utili appendici anche Pietro G. Beltrami, il cui contributo (*Osservazioni sulla metrica dei Siciliani e dei Siculo-toscani*, pp. 187-216) si offre come concreta discussione di due tesi forti avanzate in anni recenti sulla poesia siciliana, quelle di Sanga e di Schulze. A difesa dell'interpretazione tradizionale e di contro alla teoria della rima trivocalica di Sanga ma anche a quella di Avalle (sostrato del latino

merovingico), Beltrami osserva come il fenomeno della rima siciliana non presenti alcun carattere di sistematicità, valga come «un'eccezione ammessa, una *possibilità*», che si comprende entro una «lingua composita, ricca di gallicismi, di latinismi e soprattutto di forme alternative» (p. 189). Anche il principale asserto della tesi di Schulze, che finisce per ridurre le canzoni siciliane a un repertorio di *contrafacta* delle transalpine, è respinto da Beltrami sulla scorta di Antonelli, senza escludere tuttavia, fra poesia provenzale e siciliana (e poi fra siciliana e toscana), derivazioni di tipo orale, che presuppongono anche la messa in musica dei testi. A prova delle competenze musicali dei Siciliani è condotta la forte strutturazione delle stanze di canzone, che trova un corrispettivo, meglio che nello schema metrico, nell'articolazione musicale dei testi provenzali; e un'originaria ma presto tralasciata destinazione musicale è supposta addirittura per il sonetto, per lunga tradizione considerato del tutto refrattario alla musica ma d'altra parte derivabile dalla stanza di canzone: dato il variare, costitutivo del metro, fra sirma a tre rime (*cdecde*) e a due rime (*cdcdcd*), la disposizione sintattica del secondo tipo su due terzine e non su tre distici può spiegarsi, secondo Beltrami, con una soggiacente articolazione melodica su due volte. Tuttavia, estendendo l'analisi di Wilkins (che ne faceva però questione di priorità genetica fra schemi) da alcuni dei sonetti *cdcdcd* di Giacomo a tutti quelli con sirma birimica, si potrà osservare che solo per una parte dei testi tale disposizione sintattica agisce in netto contrappunto alla scansione rimica in distici. Dei tredici casi di sonetto di questo tipo (censiti a p. 208), solo in una minoranza la «divisione ternaria [è] indotta piuttosto dalla sintassi» (i sonetti 27,31, 27,32, 27,39 e 72,41, secondo la numerazione del *Repertorio* di Antonelli): se è vero che il passaggio fra i vv. 11 e 12 non ricorre quasi mai scompagnato da una pausa sintattica, è vero altrettanto che prevalgono i casi in cui la sirma segue un'elementare disposizione sintattica per distici, alla quale è subordinata la pausa, meno marcata, interna al secondo distico (cfr. i nn. 27,10, 27,13, 27,24, 72,28 e 72,53 [per i primi due seguo l'interpunzione proposta dall'ed. Panvini 1962 – e già per 27,13 dei *Poeti del Duecento* continiani – , e non quella dell'ed. Antonelli]; in 1,2 e 27,16 è preminente su quella centrale la pausa fra secondo e terzo distico ma più lieve o assente risulta quella fra primo e secondo); o anche accade che nel distico centrale si insedi una sola proposizione (i nn. 27,27 e 27,40 del Notaro). Considerato allora il predominio del modello con sirma *cdecde*, la tendenza a collocare comunque pausa sintattica fra i vv. 11 e 12 potrà giustificarsi forse con il mero influsso della soluzione di maggioranza, e insieme con la volontà di non obliterare, pena l'asimmetria, il luogo di pausa che demarca la metà di sestina, in parallelo con quanto avviene nell'ottava soprastante.

La questione degli endecasillabi soprannumerari nella poesia delle origini, a tanta distanza dalla monografia

della Serretta e dal secco rifiuto che vi oppose Mario Casella, viene ora globalmente riconsiderata, con nuova prospettiva, dal contributo di Costanzo Di Girolamo e Aniello Fratta (*I decenari con rima interna e la metrica dei Siciliani*, pp. 167-86). Dato per acquisito che l'endecasillabo – o decenario, secondo la coniazione di Di Girolamo, a indicarne l'omogeneità con gli altri versi romanzi di dieci posizioni – discenda dal *décasyllabe* provenzale, gli autori postulano, appoggiandosi anche a due importanti saggi di Beltrami, una fase di adattamento prosodico in cui il nuovo verso, tendente sì alla fusione interna ma ancora bipolare, può essere descritto secondo i modelli di scansione del verso di provenienza, nettamente bipartito; il che vale a spiegare perché «il decenario dei Siciliani *sia* assai più innovativo, meno arcaizzante, non solo del verso dei continuatori occitani e catalani dei trovatori [...] ma anche dei poeti toscani del Duecento e dell'intera tradizione italiana fino all'Ottocento» (p. 171). In particolare è l'opzione della cesura epica, se trasposta dal *décasyllabe* all'endecasillabo, a consentire di leggere i versi ipermetri con atona in cesura non come realizzazioni imperfette, attribuibili a guasti dei copisti e da ricondurre alla norma tramite troncamenti, espunzioni di monosillabi ecc., bensì come calchi di un profilo versale del tutto lecito nel decenario transalpino. Il banco di prova è rappresentato dai versi con rima interna, nei quali non è ambiguo il luogo di cesura, ma l'ipotesi viene estesa poi agli altri soprannumerari ed eventualmente a quelli con sinalefe o elisione dopo cesura, interpretabili come dialefici con cesura epica, secondo quanto può avvenire nella versificazione provenzale: «un numero per ora incalcolabile di esemplari cosiddetti crescenti» (p. 177). Anche nella parte di casi in cui la menda risulterebbe assai facile, per apocope del vocabolo in rima interna, l'intervento è dunque respinto dagli autori, per ragioni di imperfezione rimica (tronca-piana) e insieme per la refrattarietà del siciliano ai troncamenti, da circoscrivere a un ristretto numero di termini-chiave in cui l'apocope sarà stata avvertita come gallicizzante (*amor, cor* ecc.); si suppone perciò che la maggior parte dei troncamenti «in cui ci imbattiamo siano stati introdotti dai copisti toscani e bilanciati spesso con evidenti riempitivi sillabici» (p. 183). Come si vede, le tesi sostenute da Di Girolamo e Fratta non sono senza ricadute sull'edizione dei testi; e proprio la loro rilevanza sembra reclamare ulteriori indagini, che si muovano su base quantitativa: uno spoglio dei versi soprannumerari per cesura epica e di quelli interpretabili come tali per integrazione di una sillaba apocopata o per dialefe permetterebbe di conoscere l'effettiva incidenza del fenomeno, nonché il rapporto fra profili *a minori* e *a maiori* e gli eventuali scarti fra singoli autori. Sappiamo tuttavia che la cesura epica nei trovatori ricorre assai di rado e che, ove ricorra, alto è il numero di versi che presentano vocale all'inizio del secondo emistichio, ciò che pare

suggerire già nei testi provenzali l'adozione di contromisure quali elisione e sinalefe; ed è da chiedersi insomma se veramente un modello di *décasyllabe* nel complesso poco frequente e per una sua consistente parte già regolarizzato nel computo sillabico possa aver agito così a fondo sull'endecasillabo antico, fino al punto di sollecitare, per analogia, non singoli puntuali recuperi ma l'autonoma costituzione di un tipo, quello con cesura epica *a maiori*, che nei Provenzali non si dà, o si dà eccezionalmente. Alla soluzione, massimamente economica sul piano ecdotico, di approvare la lezione dei versi soprannumerari con atona in cesura consegue quella, che appare del tutto antieconomica, di supporre, di fronte a versi prosodicamente ineccepibili, infrazioni dell'isosillabismo versale, principio che, nonostante ogni eccezione, non si potrà non riconoscere vigente nell'endecasillabo dei Siciliani (e al riguardo si comprende il riferirsi di Menichetti, contestato invece dagli autori, p. 181, ad una «norma» e alle relative sue «infrazioni»). Ciò vale in particolare per i casi di sinalefe ribaltabili in dialefe, i quali non solo sembrano trovare scarsi appigli nel modello provenzale e d'altra parte nella prassi siciliana complessiva, dove sulla dialefe predomina comunque la sinalefe (o surrogati, attribuibili eventualmente ai copisti, come l'elisione ma anche l'aferesi), ma pongono di fronte ad una questione più generale: se un fenomeno come la dialefe d'eccezione (richiesta dai due esempi portati a p. 185), che giustifica la propria eccezionalità in un sistema sillabico stabile (le dieci sillabe metriche dell'endecasillabo), si possa concepire anche al di fuori di quel sistema, ove si intenda sovrapporne un secondo, sillabicamente eccedente (le undici sillabe metriche che si ottengono dalla trasposizione del *décasyllabe* con cesura epica). Una verifica a parte necessiterebbe l'ipotesi sui troncamenti toscanizzanti, ma forse andrà un poco attenuata l'affermazione secondo cui la diffusione del fenomeno, su spinta del provenzale, non può oltrepassare il dominio di singole tessere lessicali, pena l'ibridazione del siciliano in una sorta di «siculo-occitano» (p. 183); una serie morfologica sarà probabilmente da indicare nelle terminazioni apocopate degli infiniti verbali (attestate anche nelle carte Barbieri, dove fra l'altro non figurano soprannumerari), la cui capillare diffusione mi pare si spieghi faticosamente con un processo correttorio a tappeto dei copisti, ma la discussione dovrà naturalmente procedere caso per caso, congetturando nel contempo anche i fatti di compensazione sillabica.

Davide Colussi

R. Bettarini, *Lacrime e inchiostro nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna, CLUEB, 1998, pp. 193.

Rosanna Bettarini ha scelto di riunire una serie di saggi petrarcheschi, che «anticipano l'intera struttura di un

avvicinamento critico al *Canzoniere*», in una veste insolita: il libro è diviso in quattro capitoli a loro volta articolati in due o quattro parti, e ciascuno dei capitoli è preceduto da una pagina recante una didascalia formulare che ne illustra i contenuti; ad esempio: «*Di come l'io* auctor *si fonda e confonda con le sostanze naturali. Di come l'ombra e l'acqua d'un silenzioso paesaggio interiore si sovrappongano* ecc.». Un modulo «nobile» e inusuale per un libro di critica letteraria, che richiama piuttosto alla mente Rabelais o il *Don Chisciotte*, Voltaire o Dickens.

La prima parte, *Verborum dulcedo*, s'occupa delle fonti classiche del *Canzoniere*, per poi seguire dalla classicità alle laudi jacoponiche il *topos* del «figlio, pate e marito», che finisce per riemergere nel «madre, figliuola e sposa» della petrarchesca canzone alla Vergine. I due saggi sono intessuti di note stilistiche, ma non sono direttamente pertinenti ai temi della presente rivista quanto la parte successiva, *L'officina del pianto*: qui l'intera, fittissima partitura dei saggi è giocata sulle varianti petrarchesche. La canzone CCLXVIII, *Che debb'io far? che mi consigli, Amore*, è seguita nel suo nascere e nei suoi legami con i diretti antecedenti, i *planctus* di Dante e Cino; sono esplorate però anche le successive riprese, il più delle volte con Leopardi come destinatario finale. Quindi nel saggio seguente è presa in esame la canzone CCLXX, *Amor, se vuo' ch'i' torni al giogo antico*: l'analisi ha spesso risvolti esegetici, e su carte così frequentate diviene anche un dialogo con gli studiosi precedenti, una precisazione ed un perfezionamento dei loro risultati o l'apertura di nuove prospettive filologiche.

La terza parte, *Lo specchio della natura*, è più strettamente un commento ai testi: prima seguendo il motivo dei fiumi nel *Canzoniere*, «fiumi come l'immagine d'un uomo non mai eguale a se stesso», a partire dal sonetto CXLVIII, *Non Tesin, Po, Varo, Arno, Adige et Tebro*. Poi con un vero e proprio commento in calce: l'enigmatico sonetto CCXLV, *Due rose fresche, et colte in paradiso*, è analizzato verso per verso, con un lemma per ogni luogo significativo.

La quarta e ultima parte, *Dentro il labirinto*, è articolata in quattro saggi: il primo riprende l'esame del laboratorio petrarchesco a partire dall'abbandono di Giovanni Malpaghini, quando Petrarca fu costretto a divenire anche copista di sé stesso e presto ritornò su quella che divenne la canzone CCCXXIII, *Standomi un giorno solo a la fenestra*, completandola di getto secondo un percorso che la Bettarini fa rivivere nele sue fasi più intricate. Il secondo saggio è una nuova prova di commento, che si dipana innanzitutto dal punto di vista intertestuale, nella «tela di ragno del *Canzoniere*», toccando i rapporti con i poeti che con Petrarca corrisposero e ricorrendo anche alle varianti del codice degli abbozzi. È un approccio giocato fra apparato critico e commento: il terzo saggio, *Il libro sommerso degli scartafacci*, comincia appunto col rilevare tale dicotomia, notando come l'edi-

tore d'un testo sia costretto «a rimuovere tutte le informazioni che gli sono necessarie per andare avanti, a censurarle nel punto stesso della loro più vivace efficienza»; e come, per Petrarca, lo studio delle fasi intermedie sia divenuto, continianamente, lo studio di una struttura, mentre all'opposto i commentatori dopo Chiòrboli non hanno più fatto interferire l'esegesi con l'apparato. Per superare tale scarto, in particolare in un testo come il *Canzoniere* nel quale anche gli assestamenti nell'ordinamento sono essenziali, è impostato un «commento stereometrico» a partire dai sonetti CLIV-CLX. Ne scaturiscono «chiarimenti sui nuclei in formazione, sulle strutture di passaggio, cronologie, attribuzioni, varianti d'autore», in un unico «flusso di informazioni aggressive e discontinue». E la Bettarini auspica che «il commentatore impari tutto e... dimentichi il più possibile», trattenendo e facendo fruttare solo quanto è necessario alla sua chiave d'interpretazione; diverso è il compito del filologo, che *narra e non giudica*.

L'ultimo saggio è un cambiamento di prospettiva, un avvicinamento al *Canzoniere* da un'altra direzione: le stanze *unissonans* della canzone XIX, *Verdi panni, sanguigni, oscuri o persi*, sono ricollegate, tramite una rete di rimandi stilistici (fonici in particolare) alle tre canzoni che hanno egual metro in Arnaut Daniel.

Luca Zuliani

G. Capovilla, *«Sì vario stile». Studi sul Canzoniere del Petrarca*, Modena, Enrico Mucchi Editore, 1998, pp. 240.

Perché *Sì vario stile*? Quella che Capovilla intende come la linea portante di questa raccolta di saggi, e che dà l'occasione al titolo, è il tentativo di isolare alcuni dei fattori meno scontati fra quelli che compongono il *Canzoniere*, che fu insieme una *summa*, una presa di distanze e un superamento della precedente tradizione lirica. E precisamente, in un organismo che appare compatto e omogeneo, identificare elementi che dimostrino un'attenzione verso «generi e linguaggi disparati, compresi quelli più in voga». Una *varietas* formale che si riallaccia alla mutevolezza tematica del *Canzoniere*, «che alla esibizione dell'elemento passionale intreccia ripetute professioni di critica verso il carattere profano della vicenda amorosa».

Il primo saggio è dedicato al metro delle ballate del Petrarca, ossia a come egli riprenda un genere strettamente legato ai convenzionali moduli erotico-cortesi in auge nel '300. L'analisi comincia rintracciando nei precedenti esempi di tale forma il «procedimento circolare» di richiami fra ripresa e volta riscontrato da Bigi nel *Canzoniere*, così da mostrare la continuità di una tradizione. Tale esame è proseguito anche sulla struttura metrica, per giungere alla conclusione che la ballata «parrebbe [...] risultare la forma strofica praticata dal Petrarca con

minore carica innovativa»; se non fosse per quella tendenza al monostrofismo, che risponde a ragioni strutturali del *Canzoniere* (cioè alla riduzione della ballata ad un metro breve) e che divenne un punto di riferimento per la tradizione successiva. Il secondo saggio è condotto sull'altra forma metrica «minore» in Petrarca, i madrigali. E tanto più vale il riferimento ai generi *di moda* per questa forma della poesia musicale che solo con il *Canzoniere* fu accolta fra i metri nobili. I madrigali petrarcheschi sono analizzati non solo nei loro rapporti con la tradizione precedente e successiva, in particolare riguardo al metro, ma anche rispetto alle altre poesie del *Canzoniere*: ne risulta una disseminazione e un riutilizzo di motivi «mondani» ben più ampio dei quattro testi di partenza. E Capovilla conclude toccando l'altro rimarchevole esempio di assunzione d'un genere minore: la canzone frottola *Mai non vo' più cantar*. Segue una breve nota che s'occupa della veste grafica originale dei testi, e più precisamente di una singolare questione metrica: è posta in rilievo l'esistenza di «un sistema di indicatori metrici nell'originale del Canzoniere petrarchesco», una serie di segni finora trascurati che instaurano un sistema di demarcazioni intrastrofiche all'interno di canzoni, ballate e madrigali. La funzione di tali indicatori è incerta e Capovilla si limita a segnalarne l'indubbia esistenza, auspicando ulteriori studi paleografici.

Vi è poi un ampio saggio incentrato sui rapporti con Dante, ma in una prospettiva insolita: su come la canzone «montanina» *Amor, da che convien pur ch'io mi doglia*, che nell'opera dantesca s'inquadra in una finale tendenza al recupero di moduli cortigiani, abbia influenzato il *Canzoniere*; anche considerando l'«affinità delle condizioni storico-sociali» che infine, attraverso percorsi così diversi, riunirono in una sorte affine l'esule fiorentino ospite delle corti settentrionali ed il Petrarca, «irrequieto *peregrinus*» per scelta. Il passo conclusivo del saggio è esaminare in un'appendice come questi contatti si affianchino ad un'ulteriore serie di rimandi stilistici ai poeti pre-stilnovisti.

Infine, a chiusura del volume, una breve analisi del sonetto CXCV, *Di dì in dì vo cangiando il viso e 'l pelo*, dove si pone in rilievo, in un testo in apparenza coeso, il brusco passaggio da un esordio intessuto di rimandi biblici e patristici ad una conclusione giocata sul registro comico-realistico, e «petroso» (con poi un *excursus* sugli autografi). A finale conferma, da un punto di vista ancora differente, di ciò che il titolo della raccolta suggeriva.

Luca Zuliani

C. Pulsoni, *La tecnica compositiva nei* Rerum vulgarium fragmenta. *Riuso metrico e lettura autoriale*, Roma, Bagatto Libri, 1998, pp. 320.

Fu Petrarca stesso, nella *Familiare* XXIII 19, a teorizzare il proprio punto di vista sull'*imitatio*: egli affermò che

nello scrivere ci si può avvalere dell'ingegno e del «colorito» altrui, ma non delle parole: «illa poetas facit, hec simias». Basta quest'affermazione per capire quanto può essere dissimulato e tortuoso il percorso delle riprese petrarchesche, e come l'inseguire questo processo ponga il critico sempre sul limite fra l'illazione non verificabile e la sottile individuazione di una rispondenza sotterranea. Un rimedio a ciò è l'inquadramento dei dati in un *sistema*, che prenda forma attraverso i singoli riscontri e insieme fornisca, a ciascuno di essi, una conferma che va oltre il singolo caso. È appunto questo il disegno del volume di Carlo Pulsoni, ed è condotto attraverso lo studio della struttura metrica delle poesie, e innanzitutto attraverso le rime: infatti la cruciale posizione in punta di verso è, secondo Petrarca stesso, la spia per eccellenza di un'eco troppo palese; e Pulsoni evidenzia più volte, negli abbozzi petrarcheschi, casi in cui la parola-rima fu cambiata perché ricorreva altrove. Lo schema metrico aveva un'importanza cruciale nella percezione d'allora, che era basata sulla memorizzazione infinitamente più della nostra; e vi era grande attenzione anche ai ritorni delle serie rimiche in sé, in un tempo in cui *rispondere per le rime* non era ancora solo un modo di dire.

Il libro è diviso in sei parti: la prima compie una schedatura completa delle strutture metriche del *Canzoniere* e quindi rintraccia i rimandi interni ed i collegamenti con la precedente tradizione romanza nel suo complesso. Il lavoro si focalizza anche in un'analisi dettagliata della sestina in Petrarca, mostrando come egli l'abbia resa un genere autonomo e vi abbia introdotto piccole innovazioni che poi divennero norma.

La seconda parte passa alle rime vere e proprie e confronta le serie rimiche dei sonetti del *Canzoniere*, al loro interno e con le *Disperse* petrarchesche; e in tale analisi la punta dei versi appare spesso concentrare in sé, nelle proprie parole-chiave, quelle corrispondenze troppo evidenti che furono alla base dell'esclusione di molti sonetti. Ciò permette a Pulsoni anche d'intervenire nei problemi di attribuzione e datazione. Le stesse serie rimiche vengono poi confrontate con la tradizione sonettistica italiana, e danno luogo ad una fittissima rete di rimandi.

La terza parte compie la stessa operazione in rapporto con la poesia provenzale; qui la complicazione dello scarto linguistico conduce Pulsoni a tralasciare rime facili o frequenti, concentrandosi sulle rispondenze che indicano un rapporto diretto fra Petrarca e i trovatori. È in particolare Arnaut Daniel che risulta spesso prestare i suoi stilemi alla sotterranea *imitatio* petrarchesca, innanzitutto donandogli il centrale tema dell'*aura*.

Seguono altre tre parti su argomenti più specifici: la prima esplora l'attribuzione medievale della canzone *Drez et rayson es qu'ieu ciant e·m demori*, poiché riscontri anche esterni al *Canzoniere*, come i versi dedicati ad Arnaut Daniel nel *Trionfo d'Amore*,

fanno pensare che Petrarca la ritenesse opera del trovatore limosino; poi viene esaminata la tradizione manoscritta dei testi non petrarcheschi usati nell'analisi, per approfondire le caratteristiche delle raccolte di poesia volgare note a Petrarca; e infine Pulsoni fornisce un'edizione interpretativa dei testi contenuti nel Chigiano L.VIII.305, che oltre ad essere un esempio della tradizione poetica che fu a disposizione del Petrarca, è anche uno dei primi codici che riportano, lui ancora vivente, alcuni dei suoi componimenti.

Nella conclusione si riannodano i fili dell'intero discorso: Petrarca cerca costantemente l'originalità, evitando paralleli troppo stretti sia con altri che all'interno della sua opera, ma proprio per questo le poche e intenzionali riprese di strutture metriche e serie rimiche hanno un preciso significato e creano un legame intertestuale. L'unico autore verso cui egli non è elusivo e lascia trasparire i propri debiti, è Arnaut Daniel: ed il motivo di ciò, Pulsoni lo rintraccia nel tentativo di esorcizzare, attraverso un altro *miglior fabbro*, una presenza che per Petrarca fu sempre troppo ingombrante: quella di Dante.

Luca Zuliani

G. Anceschi e T. Matarrese (a cura di), *Il Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento. Atti del convegno internazionale di studi di Scandiano-Modena-Reggio Emilia-Ferrara (13-17 settembre 1994)*, Padova, Antenore 1998, 2 voll., pp. 1073.

L'ampiezza di interessi e di prospettive di studio cui si allude nel titolo del convegno internazionale su Boiardo è facilmente verificabile anche con la semplice lettura dell'indice degli atti: accanto a comunicazioni che ricostruiscono il mondo e la cultura estensi in cui Boiardo vive ed opera si possono infatti trovare approfondimenti sul rapporto tra Boiardo e la cultura classica e romanza, su problemi e fortune-sfortune filologiche legate al testo dell'*Inamoramento de Orlando*, su questioni di carattere linguistico-stilistico, e naturalmente sulle traduzioni e sulle altre opere di Boiardo.

Per soffermarsi sulle comunicazioni più propriamente stilistiche, si segnala innanzi tutto il saggio di G. Sangirardi – (*La commedia di Orlando (dantismo, enfasi e pluritonalità nello stile dell'*Orlando innamorato*)*, pp. 807-59) – che arricchisce i due ormai classici studi di Foffano (1932) e Cremante (1970) sui dantismi nel poema boiardesco, fornendo una veramente ricca serie di nuovi riscontri. Sulla base dei 'nuovi' dantismi individuati, l'autore ascrive l'enfasi (dovuta per esempio alle frequentissime iperboli) e la pluritonalità del poema, che pure erano fortemente radicate anche nella tradizione canterina, alla *Commedia*, ove enfasi e pluritonalità non figurano come stilemi vuoti ma risultano funzionali a ben precise esigenze espressive, che Boiardo fa proprie nell'*Inamoramento de Orlando*.

Ad un preciso aspetto della metrica boiardesca è invece dedicato il saggio di M. Praloran *«Lingua de ferro e voce de bombarda». La rima nell'*Inamoramento de Orlando (pp. 861-907). L'autore fornisce tabelle di frequenza sulle diverse tipologie rimiche (pp. 870, 876), analizzandone l'impiego in contesti narrativi ben precisi e stilisticamente connotati e confrontandole con le rispettive rime presenti in poemi della tradizione epico-canterina, con il *Morgante* e con l'*Orlando furioso*. Le rime difficili (di cui viene fornito un ricco repertorio) sono presenti soprattutto nella narrazione delle principali battaglie del poema e testimoniano la sperimentazione di Boiardo sulla rima, nella ricerca di un più stretto rapporto tra suono e senso soprattutto negli episodi salienti della narrazione.

A metà tra metrica e filologia sta infine il contributo di C. Montagnani (*Per l'edizione dell'*Inamoramento de Orlando*: problemi di scansione dell'endecasillabo*, pp. 909-21), in cui vengono indicati alcuni dei criteri adottati dall'autrice e da A. Tissoni Benvenuti nell'allestimento dell'edizione del poema di Boiardo (per cui si rimanda alla recensione di Praloran nel presente numero della SMI).

Alessandra Zangrandi

Marco Praloran, *Tempo e azione nell'«Orlando Furioso»*, Firenze, Olschki, 1999, pp. 201.

In cinque capitoli diversi per estensione ed approccio il *Furioso* è analizzato con lenti ad ingrandimento crescente, dalla macchina dell'*entrelacement* (cap. I: *Temporalità e tecniche narrative*), a più circoscritte strutture narrative (cap. II: *I sommari iterativi*) e tematiche (cap. III: *La rappresentazione dei duelli singolari*, e cap. IV: *Vedere, patire, agire: il duello di Lipadusa*), alle microstrutture linguistiche, nei rapporti tra tempo e aspetto verbale (cap. IV: *Semantica dell'azione: l'uso del verbo*): filo rosso è il tema della *rappresentazione*, di come cioè l'opera costruisce la percezione da parte del lettore della pseudo-realtà del narrato. Un narrato visto soprattutto come *azione*, collocata all'interno di una dimensione *temporale* (ecco il titolo) il cui trattamento narrativo costituisce il vero centro del libro: dal classico tema narratologico del rapporto tempo della storia / tempo del racconto, al trattamento innovativo delle categorie verbali di tempo-azione-aspetto. La novità ariostesca è indagata attraverso un confronto proposto ad ogni livello di analisi con i vari modelli della narrazione guerresca: quello epico classico (l'*Eneide*), i *romans* arturiani lettissimi nella Ferrara estense, più episodicamente l'epica carolingia e la tradizione narrativa italiana in ottave, dai cantari al *Morgante*; ma soprattutto sistematico è il confronto con l'antecedente diretto, l'*Innamorato*. Il *Furioso* di volta in volta recupera elementi di questa tradizione composita, innova, rifiuta e naturalmente contamina, in un continuo dialogo intertestuale giocato al livello più astratto dei modelli narrativi.

Enrico Roggia

S. Carrai, *I precetti di Parnaso. Metrica e generi poetici nel Rinascimento italiano*, Roma, Bulzoni, 1999 («Europa delle Corti / Biblioteca del Cinquecento», 91), pp. 216.

Raccogliendo una serie di saggi d'ambito rinascimentale, già noti agli specialisti, il volume di Carrai testimonia sia l'ampiezza di interessi dello studioso (spinta spesso verso settori – diciamo – periferici rispetto al canone vulgato), sia la sua coerenza metodologica, sempre giocata sul filo dell'attenzione metrico-stilistica, della consapevolezza filologica, della ricostruzione erudita. Vari gli autori che compaiono nel libro: Alberti, Felice Feliciano e Giovanni Testa Cillenio, Boiardo, Poliziano, Lorenzo de' Medici, i fratelli Pulci, Ariosto, Machiavelli, Minturno, Marino. Con due avvertenze, però. La prima è che i grandi e grandissimi vi sono per lo più rappresentati non per la produzione maggiore ma per quella meno impegnativa (quando non decisamente «d'intrattenimento»): Boiardo, quindi, non con l'*Inamoramento* ma con la poesia pastorale (e, per gli *Amorum libri*, con la forma eccentrica dei due 'madrigali'); Ariosto, parimenti, con un'egloga; Machiavelli nella veste inconsueta di poeta epigrammatico. La seconda, legata alla precedente, è che al tradizionale ordinamento per autori, Carrai preferisce quello per generi o per problemi, come emerge in tutta evidenza dalla ripartizione interna del volume in sezioni intitolate alla *Lirica cortigiana*, alla *Poesia d'intrattenimento*, alla *Poesia pastorale*, alle *Esperienze del classicismo*. Con scelta felice, in verità, perché ciò permette di portare in primo piano i percorsi dei temi e delle forme: che, in un'epoca di acceso quanto diversificato classicismo, sembrano se non prevalere sulle figure individuali, almeno porsi come i veri nuclei di aggregazione dell'attività letteraria, in un quadro di comunicazione intellettuale ininterrotta, di scambio continuo di livello alto, che rappresenta un fattore qualificante della civiltà rinascimentale (specie nella sua variante 'cortigiana').

La costante sovrapposizione di approcci diversi, se da un lato costituisce uno dei punti di forza di Carrai, rende d'altra parte difficile isolare nel volume le zone espressamente dedicate all'analisi metrica o stilistica in senso stretto: si dirà allora che svariate osservazioni di questo genere sono in diversa misura diffuse in tutto il libro, di norma innervate in più ampi discorsi di ordine tematico e storico-culturale (caso tipico è quello della lettura a tutto campo di *Ben venga maggio*, al cap. IV, con affondi sulla struttura della ballata quattrocentesca alle pp. 57-63). Fanno eccezione, per il loro carattere eminentemente tecnico, solo due contributi: uno sui cosiddetti 'madrigali' di Boiardo (che qui vengono in realtà interpretati come stanze isolate di canzone, sia pure *sui generis*); l'altro, ben noto, sulla 'terzina lirica' quattrocentesca: che non consiste, come si potrebbe pensare, nella normale applicazione della

strofa dantesca a una materia lirica, ma in una ben più impegnativa 'riduzione' della sestina a uno schema ternario con *retrogradatio*. E la menzione valga, se non altro, a ribadire la ricchezza sperimentale di tanta parte del «secolo senza poesia».

Arnaldo Soldani

A. Soldani, *Verso un classicismo «moderno»: metrica e sintassi negli sciolti didascalici del Cinquecento*, «La parola del testo», III 2, 1999, pp. 279-344.

Il saggio mira a fornire circostanziata descrizione formale (prosodia, misura sintattica dei segmenti testuali, isocolie, *enjambements*, ordine delle parole) del fenomeno del poema didascalico in endecasillabi sciolti, del tutto nuovo nel codificato quadro dei generi e dei metri cinquecenteschi. Sei i testi considerati: *Le Api* del Rucellai, *La Coltivazione* dell'Alamanni, *La Nautica* del Baldi, *Il Mondo creato* del Tasso, l'*Arte poetica* del Muzio e la traduzione delle *Georgiche* del Daniello. In particolare, sono l'ampiezza e la varietà rilevate nelle misure testuali, in accordo con la vasta gamma esperita di inarcature e l'incidenza relativamente bassa di figure di scompaginamento sintattico, a porre in risalto la più notevole delle innovazioni formali consentite dal metro, cioè l'adattamento della sintassi, in assenza di strofe, alle naturali esigenze del discorso; d'altra parte, a compenso della propensione a una sintassi prosastica, soccorre il tradizionale repertorio di soluzioni retoriche minimali (dittologie, parallelismi ecc.), nonché la concentrazione su pochi e ben marcati schemi prosodici di endecasillabo: aspetti di modernità si contemperano quindi col classicismo programmatico dell'operazione.

Davide Colussi

G. Venturi (a cura di), *Torquato Tasso e la cultura estense*, Firenze, Olschki, 1999, 3 voll, pp. 1460.

Foltissimo è stato negli anni scorsi, in occasione del quarto centenario della morte, il calendario di celebrazioni tassiane, e in esso quella ferrarese del 10-13 dicembre 1995, di cui ora vedono l'uscita gli atti, appare certo fra le prime per importanza, sia per l'imponente mole organizzativa (83 relazioni, 75 delle quali qui raccolte), sia per l'oggettiva centralità dei rapporti fra Tasso e l'ambiente della città estense, cui il convegno, legando strettamente geografia e storia del poeta, s'intitola. Il ventaglio dei temi toccati dagli interventi non soltanto copre quasi per intero la produzione di uno scrittore che programmaticamente stabilisce di confrontarsi con tutti i generi della pratica letteraria, non temendo di rinnovarli nel profondo e pervenendo a una «reinvenzione personale di tutta la letteratura» (così Ezio Raimondi nella sua bella panoramica introduttiva, *Tasso e la*

totalità lacerata, I, pp. 3-12, a p. 7), ma si estende anche ad altri dominii artistici, ugualmente stimolati dall'opera tassiana (arti figurative, musica), a prospezioni storiche e a molto altro. Di tutto ciò non è qui possibile dar conto: le note seguenti si restringeranno ai soli contributi di taglio stilistico o metrico, il che significa anche tralasciare saggi importanti come quelli di Lina Bolzoni (*La memoria dell'eroe.* Gerusalemme Liberata, *canto VIII*: I, pp. 67-97), di Amedeo Quondam (*«Sta notte mi sono svegliato con questo verso in bocca». Tasso, Controriforma e Classicismo*: II, pp. 535-95), di Sergio Zatti (*Tasso lettore del Trissino*: II, pp. 597-612; ma in redazione più ampia nel suo *L'ombra del Tasso*, Milano, Bruno Mondadori, 1996, pp. 59 ss.), e specialmente dei due che, per motivi diversi, a me paiono fra tutti i più notevoli: quello di Guido Baldassarri, *La prosa del Tasso e l'universo del sapere* (II, pp. 361-409), destinato alla ricostruzione complessiva dell'effimera biblioteca tassiana, quale è ricavabile dal mosaico dei libri posseduti, compulsati e dispersi, e l'altro di Paolo Trovato,. *Per una nuova edizione dell'*Aminta (III, pp. 1003-27), che finalmente pone le basi per un sicuro allestimento critico del testo della pastorale, a più di quarant'anni dall'inaffidabile edizione Sozzi.

Il contributo di Remo Fasani (*Il racconto di Armida: dalla finzione alla realtà*: I, pp. 115-33) si sofferma sugli avvenimenti del canto IV e in particolare sulla narrazione della maga a Goffredo, in cui menzogna e verità si velano e confondono, l'una alludendo oscuramente all'altra. La mistione di falso e vero è comprovata dai riscontri interni all'opera tassiana, cronologicamente posteriori, che l'autore offre, provenienti in specie da quel settore delle *Rime*, fra i più originali della produzione lirica, in cui la destinazione encomiastica non impedisce e anzi sollecita, nel chiuso della cella, il doloroso scavo autobiografico (le canzoni *O magnanimo figlio*, *O figlie di Renata*, quella al Metauro); e l'esame delle varianti fra *Liberata* e *Conquistata* consente di notare il progressivo parallelo sviluppo dei due discordi aspetti di donna puramente bella e maga ingannatrice, in linea con quel processo amplificativo cui è sottoposta tanta parte del poema. Non manca una notazione prosodica – Fasani è autore di saggi di metrica che hanno fra i loro meriti proprio quello di riservare grande attenzione alle sottili innovazioni tassiane – sul «carattere avventizio» dell'endecasillabo di 7ª nella *Gerusalemme* (p. 127 n.), a proposito di un verso che riterrà doppio *ictus* su 6ª e 7ª entro l'avv. «egualmente», con rimando a RVF XXVIII 50, secondo un fenomeno, di lunga lena nella tradizione poetica («quel tempo della *tua* vita mortale»), per cui l'accento in 7ª è depotenziato attribuendo rilievo prosodico a parola che non possiede di per sé accento fonosintattico: un simile endecasillabo appare già all'altezza del Tasso l'unica ammissibile alternativa, rara e ridimensionata ancor più in revisione di rime e poema, ai versi della tradizione

con accento di 7ª ma senza contraccento, oramai quasi del tutto al bando.

Due i contributi sul teatro tassiano, favola pastorale e tragedia, che qui interessano. Il primo, apprezzabile anche per l'accurata ricostruzione storica della fortuna critica di *Aminta*, è quello di Maria Grazia Accorsi, *Musicato, per musica, musicale. Riflessioni intorno ad* Aminta (III, pp. 881-940), che persuasivamente dimostra come sia da escludere dalle intenzioni dell'autore, sebbene in assenza di alcuna specifica dichiarazione teorica, ogni destinazione o intromissione musicale, nonché in genere l'idea che a quell'altezza «i testi drammatici potessero essere interamente cantati e musicati» (p. 910). Interessa qui soprattutto la terza parte del saggio, in cui l'autrice procede, con disamina non meno sistematica, a valutare se la qualifica di «musicale» possa quantomeno attribuirsi all'*Aminta* in senso metaforico, come equivalente di «lirico», e dunque se l'opera partecipi della natura del genere lirico in base ai caratteri stilistici che la teoria critica tassiana gli riconosce come propri. Si dica subito che la conclusione cui perviene l'Accorsi è di estremo rilievo, poiché nella pastorale vengono riscontrati in abbondanza, insieme ad altri, stilemi dello stile magnifico, ciò che sembra accordarsi bene da un lato con la mistione di nuclei tematici di ascendenza tragica e comica e anzi con una più profonda natura di tragedia dell'opera, virata in commedia soltanto *in extremis*, dall'altro con la sostanziale novità di genere che le «ardite carte» dell'*Aminta* rappresentano, in un relativo vuoto di autorità e regole. Se nel complesso il giudizio dell'autrice pare da condividere, alcuni punti dell'argomentazione si prestano a qualche appunto e precisazione: 1) fra i caratteri propri dello stile mediocre, spesso dedotti per sottrazione da quelli del magnifico, è annoverato il «ritmo veloce soprattutto dattilico» (p. 925): a che si allude? non certo alla scansione di 1ª 4ª 7ª, largamente minoritaria sin da Petrarca e via via tramontante, né – direi – all'arco di 3ª 6ª (su cui qualche parola più sotto); senza contare che in genere l'infittirsi di accenti ritmici caratterizza il verso della tradizione lirica assai più che quello del romanzo cavalleresco. L'unico cenno del Tasso in proposito a mia conoscenza sta nella *Lezione* sul sonetto del Casa ma pertiene, e ad essa va limitato, alla poesia latina (vedilo qui nella riproduzione anastatica dell'ed. Guasti, II, pp. 487-88). 2) Raffronti vocalici: benché l'esemplificazione nei secondi *Discorsi* non si restringa più, come nella *Lezione*, ai soli incontri di vocali identiche, non è possibile pensare che ogni fatto di sinalefe – cioè a dire uno dei più comuni utensili prosodici del volgare – costituisca in sé e per sé fattore di *gravitas* (cfr. ancora la *Lezione*, p. 490: «Ma fra i Latini e i Greci forse si può dubitare, se si debba o schivare o fuggire il concorso delle vocali: fra noi Toscani, non; perché, terminando tutte le parole in vocali, necessario è che l'istesse insieme s'affrontino»); e infatti gli *specimina* esibiti dal Tasso

possono essere schedati o come *a*) sinalefi fra vocali di timbro uguale, rilevate in due casi su tre dalla decima sede («sono^opre», «amorosa^arse», il secondo per di più con contraccento e «dialefe nella sinalefe»), o come *b*) dialefi, tutte di marca dantesca, e talora poste in versi prosodicamente abbastanza eccezionali anche per Dante, come il celebre: «poi è Cleopatràs lussuriosa». Temo che il conteggio di versi con incontro di vocali proposto a p. 932 non serva poi molto a connotare stilisticamente l'*Aminta* (valore più stringente avrebbero invece casi, anche pochi, di sinalefe tra medesime vocali, magari con contraccento, o di incontro dialefico). 3) Anche in materia di *enjambement* (dati numerici a p. 931), tenuto conto della diffusione del fenomeno, credo si possa distinguere, prescindendo pure dal tipo di sirrema che viene inciso, fra inarcature che la sintassi provvede poi a riconciliare con la fine di verso seguente e inarcature in cui il *rejet* determina pausa sintattica, tendenzialmente in cesura ma talvolta in anticipo sulla cesura stessa, come è tipico del Casa: è in questi secondi tipi che propriamente viene a concretarsi, sul piano sintattico, la metafora tassiana del «rompimento de' versi» (così pressoché tutti gli esempi dei *Discorsi del poema eroico*, con effetto a cascata su più versi). 4) L'interpretazione stilistica delle ripetizioni verbali come figure proprie del magnifico *tout court* (p. 934) necessita forse di qualche ulteriore sfumatura: da un lato, i fatti di ripetizione verbale sono legione nel lirico non meno che in altri generi (e anzi si contano fra gli elementi costitutivi fin dalle origini di una forma come il sonetto, ha mostrato Menichetti), dall'altro, occorre rilevare che il valore di amplificazione emozionale riconosciuto alla replicazione fin dalla retorica classica trova presso il Tasso teorico esempi in tipi forti, quali la *geminatio*, l'anafora (facile il rimando ad una delle sue più solenni applicazioni nel poema, l'ottava di avvistamento collettivo di Gerusalemme, III 3, 5-8: «ecco apparir Gierusalem si vede...»), specialmente se non scompagnati da concetti di grandezza («particolarmente gonfia il parlare»: *Discorsi del poema eroico*, ed. Poma, Bari, Laterza, 1963, p. 209). Ora, l'interessantissima fenomenologia di fatti iterativi dell'*Aminta* coinvolge, a parer mio, di là delle pertinenze stilistiche della dialettica mediocre-magnifico e lirico-epico, alcuni dei nodi centrali dell'opera, e in prima battuta la dimensione teatrale del testo, entro la quale lo scambio verbale consente l'accertamento o la negazione di una realtà (tragica) che si svolge per larga parte fuori scena, ed è perciò passibile d'essere smentita e mutata di segno (da morte in vita, da dissidio in accordo); nel gioco di riprese lessicali fra voce e voce si rivelano, se non sbaglio, più profondi rapporti di specularità e antitesi fra i personaggi della *pièce*, che costantemente ripropongono sulla scena il contrasto, da cui sono scissi anche interiormente, fra cognizione dei fatti e volontà di rimozione.

Aldo Maria Morace (*Sulla riscrittura della* Tragedia non finita: III, pp. 1029-

55) affronta un passaggio rielaborativo della poesia tassiana, quello fra *Galealto* e *Torrismondo*, ancora poco indagato dalla critica, dopo i primi rilievi del Sozzi. L'autore tiene l'analisi sul piano delle trasformazioni strutturali e diegetiche ma avanza anche sparse considerazioni sul processo di «annobilimento del registro tonale e del tessuto espressivo» (p. 1054), senza contare che l'offerta diciamo sinottica delle due redazioni consente agevolmente al lettore osservazioni in proprio. Frequentissimi sono i casi in cui la rielaborazione conduce all'incremento di elementi coordinati, siano dittologie, terne, enumerazioni, o parallelismi in qualche grado anaforici ecc., secondo un progetto di amplificazione retorica che pare logico accostare a quello della *Conquistata*: citerò fra i molti esempi quello eloquentissimo di *Torr.* 399-402 (p. 1043 n.): «tentò con destri e opportuni mezzi» → «mille strade tentando, usò mille arti, / mille mezzi adoprò, mille preghiere, / or come re porgendo, or come amante, / liberal di promesse e largo d'oro», con triplice proliferazione (la cellula coordinativa iniziale dà luogo a tre serie coordinative; quella primitiva dilata il numero dei propri componenti; tali componenti sono ciascuno iperbolicamente moltiplicati tramite l'anaforico «mille»). Talora tuttavia sarà proficuo affiancare alle bene individuate ragioni di fondo che sovrintendono la modifica motivi più puntuali ma tipici del Tasso correttore, che saranno di natura prosodica per *Torr.* 275 (p. 1041 n.), 395 e 410 (p. 1043 n.), dove sempre è mutato l'attacco di 3ª 6ª, oramai pressoché l'unico profilo ritmico che conceda risalto a una sede dispari (varianti analoghe si registrano nelle *Rime* e già nel *Rinaldo*); l'autore, meno bene, pensa ad acquisto di sostenutezza per commutazione dell'*ordo verborum*, ma si rammenti al proposito l'acuta notazione tassiana su di un endecasillabo del Bembo (*Discorsi del poema eroico*, ed. cit., p. 239), secondo la quale la gravità del verso si annida precisamente nel suo figurare sintatticamente piano, non indulgendo ad un'anastrofe, che sarebbe *routine* in clausola versale.

Davide Colussi

F. Fortini, *Dialoghi col Tasso*, a cura di P.V. Mengaldo e D. Santarone, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, pp. 189.

Fra gli oggetti critici non novecenteschi, è Tasso l'autore cui Franco Fortini dedicò lungo gli anni, e a intervalli via via ravvicinati, il numero maggiore di studi: la voce «*Gerusalemme Liberata*» delle *Ventiquattro voci per un dizionario di lettere* (1968), la breve agnizione di lettura «*L'arme pietose*» inclusa nei *Nuovi saggi italiani* (1987), il più ampio *Tasso epico*, destinato al *Manuale di storia letteraria* diretto da Brioschi e Di Girolamo (1993); ora raccolti nel presente volumetto, con l'aggiunta di un inedito ciclo di lezioni radiofoniche introduttive alla lettura della *Liberata* (1993).

Crescente nel tempo è pure l'attenzione per i valori formali del poema tassiano, ora colti con rilievo puntuale ora inseriti in un fascio di esempi omogenei («serie stilistica», p. 83), e sempre correlati ai fatti di contenuto e pensiero. La connessione è anzi biunivoca: non solo dal fenomeno di stile si risale al movente ideologico (valga per tutti il caso delle *correctiones*, «quasi autodefinizioni del conflitto fra moto e immobilità che tiene e sostiene tutta la *Gerusalemme*. Il "sì, ma" è una clausola psicologica divenuta stilistica», p. 53), ma anche la descrizione della *fabula* può, se occorre, adibire metaforicamente figure di parola la cui frequenza sia già stata verificata sul piano testuale, com'è per i chiasmi scorti nei rapporti fra i personaggi o le funzioni che essi incarnano (l'omologia è chiarissima a p. 114: «questa figura retorica diventa un emblema stilistico anche in elementi più grandi come gruppi di versi all'interno delle singole ottave *o di ottave fra loro o fra personaggi*»; corsivo mio). E sui nessi fra organizzazione dello stile e della materia, in opposizione a una lettura d'impronta psicoanalitica che privilegi le pulsioni inconsce dell'autore sulla vigile e consapevole costruzione dell'opera, a p. 54 si legge una simile affermazione di principio: «Si può, crediamo, riproporre una lettura totale del poema. L'aspetto significante (lessico, stilemi, costruzioni sintattiche, frequenza di figure, articolazioni prosodiche e metriche) vi avrà la medesima importanza, non solo dell'intreccio e della favola, ma anche di quei fatti di condensazione dell'intreccio che chiamiamo personaggi ed episodi o di quegli indicatori simbolici che sono [...] gli spostamenti dei personaggi nello spazio e i rapporti fra luoghi e personaggi»; e si veda ancora a p. 164.

Perno dell'interpretazione stilistica di Fortini è, sulla scorta di altri grandi critici del Tasso, da Caretti a Raimondi, il riconoscimento di una tensione bipolare tra forze in opposizione, verificabile ad ogni livello della struttura narrativa ed espressiva della *Liberata* e di cui il duello fra Cristiani e Saraceni non costituisce che l'esempio più macroscopico; e il taglio critico è a tal punto pervasivo da stingere sulla pagina stessa del critico, che spessissimo coniuga, propriamente secondo l'uso tassiano, elementi antinomici o contrastanti in dittologie, del tipo: «esercito esultante e contrito» (p. 43), «discorso eloquente e commovente» (p. 46), «sigla sofferente e vittoriosa» (p. 63), «poeta nero e dorato» (p. 95), «demoniaco e disperato» (p. 106), sì che si comprende il «difficile fascino del poema» (p. 113). Merito della critica tassiana recente – si riconosce a p. 68 – è stato d'altronde proprio quello di avere assicurato pari dignità tanto al momento di svolgimento epico quanto a quello di effusione lirica, il solo tenuto in pregio in età romantica (e in ciò si spiegano anche le riserve avanzate a più riprese sulla lettura psicoanalitica di cui sopra), del tutto fortiniana restando però l'osservazione che fra i poli oppositivi della costruzione tassiana non si dà dialettica, «soluzione in avanti» (p. 149): non c'è

mediazione, neppure *in extremis*, fra i valori di cui si fanno portatori i guerrieri dei campi contrapposti, né fra i registri stilistici impiegati dall'autore, anzi il «senso ultimo» della sua poesia sta «in questi opposti estremismi» (p. 62), dal che potrà anche conseguire, sul piano esegetico, l'«accettazione di tutti i segni» (p. 120), espliciti e allusivi che siano. In questa chiave bivalente devono leggersi il fenomeno dell'*enjambement*, che annullando momentaneamente la pausa di fine verso ne richiama la funzione demarcativa («È sottolineatura di una norma nel momento in cui la contesta [...] simbolica di tutto l'atteggiamento poetico del Tasso, che esige la legge nell'atto medesimo in cui la nega», p. 62), e l'assetto sintattico entro l'ottava, che tende alla bipartizione della forma metrica esattamente in due quartine, da intendere però divaricate come «due estremi, l'uno di compressione e di ravvolgimento, l'altro di espansione e di scatenamento, quasi allegorizzati in due dei maggiori caratteri, Tancredi e Rinaldo» (p. 63; analisi sintattiche di ottave anche alle pp. 81 e 85). Ma al di fuori della polarità fra epico e lirico si pone l'individuazione, notevolissima, di aspetti di realismo narrativo, coglibile, solo per frammenti, nella notazione di particolari tecnici desunti dal vero o nell'accento di certe battute di dialogo, nudamente referenziali, specialmente di Goffredo (pp. 39, 41, 58, 82-83, 109); è in questi tratti «prosastici» che Fortini scorge quanto il poema eroico tassiano può soltanto preannunciare, senza svolgerne in alcun modo le implicazioni, cioè la futura epica borghese del romanzo.

Altre osservazioni stilistiche notevoli interessano la tramatura fonica dei versi (pp. 96, 101, 126-27, 140) e, di conserva, il sistema di ripetizioni lessicali, il cui effetto «emolliente» cospira alla dissoluzione del verso in sonorità (pp. 81, 91, 139-40, 143; altrove però, p. 85, la ripetizione convoglia insieme la mutazione: «L'equilibrio è divenuto movimento»); più in generale Fortini insiste, pp. 23 e 42, approntando metafore d'indole musicale, sulla ricchezza di timbri e registri della *Liberata*, nella cui musicalità immanente coglie peraltro, attento com'è ai fatti di tradizione di cui Tasso è affluente, le premesse della fortuna dell'opera in tanta poesia per musica. E minuti rilievi sono dedicati alla rammemorazione di versi tassiani nella poesia di Leopardi e nel pur ostile Manzoni (pp. 93, 97, 112, 132, 172), mentre a prospettiva inversa, nel secondo saggio della raccolta, l'inatteso riaffiorare di un sintagma del *Principe*, allora all'Indice, nel verso incipitario della *Liberata* testimonia, ancora ossimoricamente, del complesso nodo di «aggressività e ossequio» (p. 30) nel poeta.

Davide Colussi

A. Soldani, *Attraverso l'ottava. Sintassi e retorica nella* Gerusalemme Liberata, Lucca, Pacini Fazzi, 1999, pp. 368.

Lo studio affronta la *Liberata* dall'angolazione della retorica, conside-

rando partitamente, dopo una breve premessa di metodo, dittologie (cap. 2), membrazioni del verso (cap. 3), parallelismi (cap. 4) e riprese lessicali, già in anni recenti indagate dalla critica nell'ottava di Boiardo e in quella di Ariosto (cap. 5). All'analisi delle tipologie in cui le figure si presentano nell'opera si accompagna l'interpretazione delle funzioni che esse rivestono di volta in volta nella vicenda e, su scala più larga, nella struttura generale del poema, in cui confliggono spinte all'accumulo, al disordine, alla divagazione e controspinte al riordinamento e al compimento dell'impresa: ciò è specialmente evidente nel cap. 6, dedicato all'ordine delle parole, in cui le figure di scompaginamento sintattico vengono fatte reagire con il telaio metrico dell'ottava. Nel cap. 7 l'autore procede a esaminare, sulla base di rilievi quantitativi, il generale disporsi dei periodi sintattici nello schema dell'ottava: emerge la conferma del disegno per quartine e in subordine per distici, quale struttura di contenimento alle sfasature dei versi dispari, e insieme la maggiore fusione sintattica del distico di chiusa, metricamente isolato, nel corpo dell'ottava. Nelle conclusioni l'ampia fenomenologia analizzata è ricondotta strettamente alla *fabula* della *Liberata*; nei fatti di rottura retorico-sintattici sono riconosciute le maggiori spinte all'innovazione formale dell'opera, omologhe sul piano tematico e strutturale all'«irruzione della *istoria* nella *favola*» (p. 336).

Davide Colussi

A. Daniele, *Nuovi capitoli tassiani*, Padova, Antenore, 1998, pp. 344.

Il volume raccoglie saggi già pubblicati o presentati a convegni, proponendo possibili percorsi di lettura che accostano testo a testo. Di questioni di carattere filologico si occupano infatti il capitolo sulle rime sacre (*Le Rime sacre*, pp. 240-69) e i due capitoli sul *Rinaldo* (*Considerazioni sul* Rinaldo, pp. 56-88; *Ancora sul* Rinaldo, pp. 89-126); questi ultimi, d'altra parte, aprono a considerazioni stilistiche, presenti in tutti i saggi qui raccolti e preminenti in quelli dedicati alle *Rime degli Eterei* (pp. 1-55), all'*Aminta* (pp. 127-44), al canto XVI della *Gerusalemme liberata* (pp. 145-76) e alle rime (*Le Rime: fra retorica e grammatica*, pp. 196-239). Il rapporto tra Tasso e la cultura del suo tempo (intesa sia come letteratura e arte in genere sia come vita culturale e anche mondana) è infine trattato nei saggi *Torquato Tasso e Sperone Speroni* (pp. 177-95), *I giardini del Tasso* (pp. 270-304) e *Gilles Ménage interprete del Petrarca e del Tasso* (pp. 305-25). In tutti i capitoli e con particolare evidenza in quelli dedicati a problemi stilistici viene proposto il confronto con i *Discorsi sull'arte poetica* e i *Discorsi sul poema epico* e con la *Gerusalemme liberata*, che rappresentano rispettivamente la riflessione e la realizzazione più piena del pensiero tassiano su arte e poesia (anche in rapporto alla tradizione letteraria e alla prassi poetica a lui contemporanea).

Nel saggio dedicato alle *Rime* degli Eterei viene presentata l'edizione

curata nel 1567 dall'omonima Accademia padovana e indirizzata a Margherita di Valois: la raccolta viene analizzata nel suo insieme, mettendo in evidenza i motivi di affinità tra gli undici autori, e l'attenzione viene quindi focalizzata sulle liriche di Tasso. Le liriche tassiane sono equamente bilanciate tra i modelli bembesco e casiano (con una preferenza forse per il secondo), confermando quindi il ruolo centrale dei due poeti nella poesia del Cinquecento e nella produzione dello stesso Tasso già messo in luce nei *Discorsi sull'arte poetica*. Dallo studio delle varianti non risultano direttrici costanti ma piuttosto una instabilità correttoria per la quale spesso si ha il riassetto di termini *in praesentia* («vibra pur fiamme *e strai*, faccia l'estremo / d'ogni tua possa orgoglio e *crudeltade*, / nulla curo io se tuoni o *se* saetti» → «vibra pur l'arme *tue*, faccia l'estremo / d'ogni tua possa orgoglio ed *onestade*, / nulla io curo se tuoni o *pur* saetti», p. 21). Una conferma ulteriore viene dal fatto che spesso la variante si rivela neutra o addirittura più debole rispetto alla prima versione del testo. A livello di varianti sintattiche l'autore mette inoltre in luce come vengano privilegiate le correzioni che portano all'ordine diretto dei sintagmi, con conseguenti riaggiustamenti di ordine ritmico, (secondo quanto Tasso teorizzerà nei tardi *Discorsi del poema eroico*, 1587), cui ben si accompagna un consistente e progressivo abbandono degli *enjambements*.

Nei due capitoli sul *Rinaldo* (nel primo dei quali viene discussa la scelta operata da Michael Sherberg per la sua edizione – Longo 1990 – esemplata sulla seconda edizione del 1570, con in apparato le varianti della *princeps* del 1562) l'autore prende in esame come viene trattata la materia romanzesca: Tasso affronta infatti il problema di coniugare l'unità di *fabula* propria dell'epica antica e conforme al sistema aristotelico con la necessità di inserire nell'intreccio episodi divaganti, giusta il moderno modello ariostesco. Vengono quindi individuati alcuni tratti lessicali e sintattici che permettono di vedere già *in nuce* nel *Rinaldo* la materia di cui sarà costituita la lingua della *Liberata*: l'accentuata presenza di paraetimologie, paronomasie, bisticci linguistico-semantici; un lessico realistico e immediato, precursore dell'impasto di antico e nuovo tipico della *Liberata*; molti latinismi (anche sintattici); il binarismo quale struttura sintattica portante; le frequenti dittologie sinonimiche aggettivali in posizione di clausola; le *correctiones* quale correlativo sintattico del pensiero tassiano.

Anche nel saggio dedicato all'*Aminta* (accanto al raffronto tematico con la tragedia *Galealto*) viene affrontato il problema della forma narrativo-espositiva, che, nascendo al di fuori dei generi aristotelici, viene definita «proteica e mutevole» (pp. 134-35). Di carattere più strettamente stilistico è invece la disamina delle principali caratteristiche delle *Rime* tassiane, che si possono riconoscere in: un accentuato ludismo verbale (per esempio sui nomi delle dedicatarie delle liri-

che); una netta presenza di ripetizioni ed echi (spesso coniugate con l'accumulo di tropi); enumerazioni, su cui si possono innestare *climax* e dittologie; allitterazioni e *adnominationes*; correlazioni (*tanto – quanto*; *già-or*), funzionali alla poetica degli opposti e saldamente legate al linguaggio metamorfico e al mito di Proteo; *correctiones* intensive (ove l'*ictus* poggia in genere sulla negazione); una spiccata predilezione per la modificazione lirica tramite superlativi assoluti, elativi, diminutivi, che nella poesia di Bembo assolvono ad una funzione edonistica, mentre in quella di Tasso esprimono piuttosto il carattere narcisista dell'espressione poetica; funzioni poetiche della persona e, viceversa, funzioni poetiche della pluralità.

Alessandra Zangrandi

Davide Colussi, *La costruzione e l'elaborazione linguistica e stilistica del Canzoniere Chigiano del Tasso*, «Studi tassiani» XLVI, 1998, pp. 27-80.

L'autore studia il Tasso lirico in una fase circoscritta ma decisiva del suo tormentato processo correttorio, testimoniata dal quaderno autografo C (Chigiano L VIII 302 della Biblioteca Vaticana, steso nel periodo 1584-85, ed edito nel 1993 da F. Gavazzeni, F. Leva e V. Martignone): prigioniero a Sant'Anna, il poeta vi torna su testi scritti anche molti anni prima, organizzandoli per la prima volta lungo il filo narrativo di un canzoniere; sono inoltre considerati i postillati Ts_1 e Ts_2, redatti su raccolte a stampa negli anni '82-'83, e ritenuti gli antecedenti diretti di C. Il saggio analizza tutte le ricadute formali e linguistiche connesse al passaggio da una produzione sparsa al canzoniere: dalla selezione dei testi, all'istituzione di connessioni formali tra uno e l'altro, alla rielaborazione stilistica (nei punti chiave dell'*ejambement*, e del sottile lavoro di regolarizzazione prosodica), a quella linguistica, interessata da una poco appariscente ma sistematica correzione di settentrionalismi di *koinè*. Ne risulta un progetto coerente, in cui «alla rinuncia ai tratti più distintivi dello stile grave del Casa [...] risponde una più stretta aderenza alla lezione petrarchesca»: operazione che denota una curiosa sensibilità a problemi tipici della prima parte del secolo, quella della codificazione petrarchista.

Enrico Roggia

Sergio Bozzola, *Purità e ornamento di parole. Tecnica e stile nei* Dialoghi *del Tasso*, Firenze, presso l'Accademia della Crusca, 1999, pp. 224.

In quattro capitoli l'autore analizza stile e procedimenti argomentativi dei *Dialoghi*, occupandosi in primo luogo della tecnica dialogica (cap. I), con riguardo alle strategie con cui sono gestite la progressione argomentativa e la dialettica delle tesi divergenti; poi dell'*ornatus* retorico (cap. II: similitu-

dine e analogia; *repetitio* e *variatio*; accumulazione), nella sua doppia funzione di ornamento della scrittura e di ausilio all'argomentazione. Il confronto con la media del secolo, presente in questa prima parte, si fa sistematico nella seconda, di argomento sintattico (ordine delle parole, cap. III; sintassi del periodo, cap. IV) e limitata per il Tasso al solo *Messaggiero* date le forti disomogeneità di strutture presenti del *corpus* dei *Dialoghi*. La scrittura tassiana è confrontata, anche su base quantitativa, con i maggiori rappresentanti del genere nel Cinquecento: gli *Asolani*, il *Cortegiano*, il *Dialogo dell'arte della guerra* di Machiavelli, il *Dialogo d'amore* dello Speroni. Ne risulta il sostanziale isolamento del Bembo, la cui sintassi periodica di imitazione boccaccesca lo rende «più un epigono che un modello attivo»: tracce di una relativa continuità sono semmai fuori dall'opera bembesca, lungo la linea Castiglione-Tasso, votata ad una concezione del dialogo come «conversazione», e quindi ad un accostamento della lingua all'oralità colta, per quanto formalizzata e destoricizzata.

Enrico Roggia

Interpretazioni e letture del Giorno, a cura di Gennaro Barbarisi e Edoardo Esposito, Milano, Cisalpino, 1998 (*Quaderni di Acme*, 33), pp. 701.

Del volume, che raccoglie gli interventi presentati al II seminario di Letteratura italiana di Gargnano del Garda (2-4 ottobre 1997), organizzato dall'Istituto di Filologia moderna e Letteratura italiana dell'Università di Milano, segnaliamo in particolare tre saggi di taglio stilistico. Il primo, di Michele Mari (*La ricchezza linguistica del* Giorno, pp. 351-80), verte su questioni in senso lato di semantica lessicale: la *ricchezza linguistica* del titolo non è infatti intesa tanto *estensivamente* (abbondanza di lemmi), quanto *intensivamente*, è legata cioè alla capacità della singola parola di condensare più significati (polisemia) o significati non esattamente circoscrivibili (indeterminatezza). Come esempio della prima basterà ricordare i *magnanimi lombi* iniziali, in cui si sovrappongono (vedere il commento di Marco Tizi) almeno i diversi significati di 'reni' e 'ventri materni', senza dimenticare l'accezione sessuale latina ('genitali': così Persio e Giovenale) che carica la *iunctura* di caustica ironia. L'indeterminatezza, invece, emerge da un largo impiego di lessico di tradizione lirico-petrarchesca; oppure afferente al filone notturno e «cosmico», già caro al Fubini; se non addirittura a quello melodico metastasiano-rolliano. In tutti i casi la parola pariniana appare «sfuocata», in contrasto con la fisionomia vulgata di un Parini poeta della descrizione minuta e della precisione sensista, ritagliata dalla critica (in testa la monografia giovanile dello Spongano su *La poetica del sensismo e la poesia del Parini*, 1934).

Di problemi relativi all'ordine delle parole si occupa invece un sostanzioso

contributo di Claudia Berra (*Le figure di permutazione nel* Mattino *e nel* Mezzogiorno, pp. 381-423): la vivace tendenza alla manipolazione retorica della sintassi, a emulazione del latino esametrico (per cui Parini parve a Leopardi esempio lampante di come si potesse «far parlare l'italiano virgilianamente»), fu notata già all'indomani della pubblicazione del *Mattino* e conta una lunga tradizione critica, sinteticamente riesaminata dall'autrice. Rispetto ad essa il saggio si segnala sia per la sistematicità con cui insegue una morfologia degli ordini marcati, sia per il taglio critico che supporta l'analisi, volta a verificare un'ipotesi carducciana intorno alla funzione ironica delle inversioni. Il risultato più notevole consiste nell'individuazione di un forte iato linguistico tra la due parti del poemetto: «l'inversione nel *Mattino* appare [...] interessata da un vivo sperimentalismo, investita di maggiore carica ironica e dell'espressione della polemica ideologica, mentre, nell'ambito del complessivo mutamento stilistico del *Mezzogiorno*, pur conservando la straordinaria varietà formale del poemetto precedente essa si avvia ad un impiego più classicistico, nel quale l'intento ironico si articola diversamente ed è affiancato da altre funzioni, più tradizionali» (p. 386).

Di Edoardo Esposito, infine, è un contributo sulla metrica del poemetto (*L'endecasillabo del* Giorno*: prospezioni*, pp. 443-65): contributo prezioso, anche perché a fronte di una mole di osservazioni puntuali spesso raffinatissime (da Carducci a Isella a Menichetti) mancava ancora una indagine sistematica sull'endecasillabo pariniano, uno dei più classici della nostra tradizione. Esposito ragiona su un campione di 259 versi della prima redazione del *Giorno* (circa 1/10 del totale), di cui 75 figurano (rielaborati) anche nella seconda. L'analisi copre un terreno che va dai fatti più minuti (apocope, sinalefe, dieresi, ecc.), alla prosodia, alla sintassi e ai suoi rapporti con la metrica. L'ipotesi di endecasillabo che il saggio consegna alla verifica di un'analisi a tappeto è un verso di ascendenza lirica (petrarchesca), «estremamente regolare, [...] che raramente colloca in ictus sillabe non dotate di senso specifico [...] e nel quale le variazioni si danno all'interno di un ben circoscritto campo di possibilità» (p. 453). Elementi caratteristici sono il saldo impianto centrale (60% di *ictus* di 6ª, molti con contraccento di 7ª, figura dilatante che in Parini assume rilievo istituzionale), la netta delimitazione sintattica delle cesure. Giustamente Esposito nota come proprio la sistematica manipolazione retorica della sintassi, scompaginando i gruppi ritmico-intonativi del discorso lineare, contribuisca a rafforzare le strutture più canoniche dell'endecasillabo, dato che «l'intonazione, non sorretta dall'evidenza sintattica, cerca appoggio là dove l'endecasillabo tradizionalmente lo offre». Non diversamente, l'*enjambement*, frequente e accusato, vede ridotta la propria prominenza ritmica proprio dall'essere riassorbito nella più generale tendenza alla rottura dei nessi

causata dalle sistematiche alterazioni sintattiche: se ne avvantaggia la continuità ritmica, e si conferma che Parini è grande proprio nella capacità di «rinnov*are* la tradizione senza per altro esibire la propria novità» (p. 458). Il confronto diacronico (che purtroppo non riguarda il passaggio *Mattino* - *Mezzogiorno*, importante sul piano sintattico, come appena visto) porta l'autore ad escludere «scarti apprezzabili» dal primo al secondo *Giorno*: esito che se confermato (in fin dei conti i versi della seconda redazione esaminati ammontano ad appena il 2% del totale) sarebbe di grande interesse, perché in totale controtendenza rispetto alla profonda rielaborazione che investe il testo a tutti gli altri livelli.

Enrico Roggia

Luca Serianni, *Per una caratterizzazione linguistica della poesia neoclassica*, in *Neoclassicismo linguistico*, a cura di Roberto Cardini e Mariangela Regoliosi, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 27-64.

Indagine su un «assetto della lingua poetica italiana» (ma anche, o se si preferisce, su uno «stile d'epoca», superindividuale), il saggio di Serianni lavora su un concetto estensivo di «poesia neoclassica» (da Parini a Foscolo, non escluso il Cesarotti ossianico) e conferma che vista da vicino la lingua poetica settecentesca è oggetto molto meno prevedibile e monocorde di quanto ci si potrebbe aspettare. L'analisi si concentra su alcuni punti nodali: riconoscibili marche stilistiche, ma anche punti di frizione della lingua fra tradizione e contemporaneità. Caso tipico l'onomastica classicheggiante (personale, geografica, mitologica), sotto il cui segno si raccoglie non solo l'attualizzazione dell'antico (tra i due estremi del puro ornamento e del recupero di un naturale rapporto con la cosa, ossia «dalla retorica all'archeologia», come è detto a proposito della montiana *Prosopopea di Pericle*), ma anche per così dire la classicizzazione dell'attuale, problema particolarmente sentito dai numerosi cantori delle gesta napoleoniche alle prese con il dilemma dei nomi esotici. Analogamente la disamina di una decina di tratti linguistici dalla fonologia al lessico mostra come l'aulicismo neoclassico nasca solo in parte dalla continuità con la tradizione: accanto all'obiettivo arcaismo si riscontra infatti l'arcaismo apparente (analogico: è il caso ad esempio dei pariniani *giubboncei* e *orioi*, rifatti sui trecenteschi *capei*, *animai*, ecc.; del completamento del paradigma dei difettivi *angere*, *arrogere* e *luere*, ecc.); la violazione di regole tradizionali (segnatamente il cosiddetto dittongo mobile); il neologismo (nomi composti, latinismi, neologismi derivativi come *clangoroso*, *prudenzar* del Bossi, ecc.). Insomma, «il poeta neoclassico è, in primo luogo, un poeta della propria età, da confrontare – come lingua, ma non solo – con i contemporanei» (p. 55). L'analisi infine tocca due altri tipici stilemi neoclassici quali l'aggettivo composto

delle traduzioni omeriche ed ossianiche e l'epiteto esornativo. In conclusione, il minimo comun denominatore è rintracciato sulla scia di un appunto leopardiano nella «specializzazione della lingua poetica in direzione aulica»: specializzazione disinvolta, il cui unico requisito necessario sembra essere la ricerca di «una lingua marcata dalla separatezza, nel lessico nelle immagini nella grammatica, rispetto alla prosa» (p. 64): un sistema per definizione aperto. Impossibile, quindi, una definizione *propriamente linguistica*: la caratterizzazione può avvenire solo isolando dei picchi stilistici da assumere come marche del gusto neoclassico, alcuni dei quali già ottimamente studiati in questo saggio.

Enrico Roggia

R. Zucco, *Imitazioni metriche oraziane nel Settecento*, «Nuova rivista di letteratura italiana», II 2, 1999, pp. 355-95; Id., *Note sui metri della* Caduta *e delle* Odi *foscoliane*, «Lingua e stile», XXXIV 1, 1999, pp. 109-32.

Nel primo dei due saggi l'autore procede allo spoglio metrico dell'ampia produzione settecentesca di traduzioni dell'Orazio lirico, entro un arco temporale che, approssimativamente, trova agli estremi (1717, 1782) le prove dei due soli sperimentatori in proprio dei metri oraziani: Rolli e Fantoni. Fatti salvi questi due casi, ne sortisce una vicenda di strutture metriche parallela ma non sovrapponibile a quella della poesia del secolo, a conferma e parziale illustrazione della definizione fubiniana, qui citata, del Settecento come «grande laboratorio di metrica». Dalla schedatura emergono, fra i postfantoniani, l'uno per originalità, l'altro per scrupolo di fedeltà ai metri riprodotti, le figure del Venini e del Vincenzi; anticipi della pratica con metri barbari che è di Fantoni sono ravvisati in isolate prove del Bertola e di Giovanni Paradisi. Correda il lavoro un repertorio metrico. A chiosa dell'indicazione di Fubini vale anche il secondo contributo, nel quale i rari schemi di ode della *Caduta* pariniana e dei due esemplari del Foscolo sono posti in relazione proprio con il serbatoio di imitazioni metriche oraziane settecentesche; in particolare, per Parini, è indicato il rapporto amicale col traduttore Venini, per Foscolo, i precedenti delle versioni del Cassoli e del Brami.

Davide Colussi

Giuseppe Antonio Camerino, *Alfieri e il linguaggio della tragedia. Verso, stile, topoi*, Napoli, Liguori, 1999, pp. 296.

La spina dorsale del volume (anche dal punto di vista quantitativo: circa metà libro), è data dai saggi già raccolti in un precedente lavoro alfieriano dello stesso autore (*Elaborazione dell'Alfieri tragico. Lo studio del verso e le varianti del «Filippo»*, Napoli, Liguori 1977): sono ora ripresi con modifiche

e aggiornamenti, ed integrati con quanto Camerino è venuto pubblicando sull'argomento in diverse sedi dal 1983 ad oggi, più un capitolo inedito (il nono). Il libro si snoda essenzialmente lungo tre direttrici: *a)* la tormentata conquista della lingua «tragica», seguendo il filo della *Vita* e di altri interventi autoesegetici di cui fu prodigo Alfieri; *b)* il rapporto con i modelli e con le fonti; *c)* un discorso di taglio esegetico, volto a verificare l'enuclearsi attraverso le diverse fasi di evoluzione del testo di motivi tipici dell'arte alfieriana e il loro costruirsi intorno a costellazioni semantiche di termini-chiave.

La prima prospettiva domina i due saggi iniziali, il primo dei quali (*Il verso tragico nella sua fase formativa*) analizza la faticosa elaborazione alfieriana di un verso nuovo, capace (com'è detto nella *Vita*) di «rialzar*si* per sé, per forza di struttura». Gli espedienti «strutturali» di questo impennarsi del verso, qui studiati nel confronto tra l'*Antonio e Cleopatra* (prima prova, poi ripudiata, del tragico) e le diverse redazioni del *Filippo* (la cui elaborazione copre un periodo lungo e decisivo, dal 1775 all'89), sono noti, e in parte già lucidamente indicati dall'Astigiano: ricchezza di cesure sintattiche; alterazione dell'ordine delle parole; uso dell'*enjambement*; discontinuità prosodica (si segnala in particolare l'emergere attraverso le varianti di un tipo di verso nettamente segmentato in una metà ascendente e una discendente: «desìo, timòr, | dùbbia ed inìqua spème»; «ardìto, umàno còr | nòbil fierèzza»). Decisiva su questa strada risulta essere la meditazione del classicista Alfieri intorno alla tragedia senecana (modello prosodico, secondo Camerino, oltre e più che fonte di singoli spunti testuali), e alle differenze tra il verso epico basato sulla continuità (l'esametro virgiliano) e il verso tragico basato sulla spezzatura (il trimetro giambico senecano, appunto).

Al «dialogo d'azione» è dedicato invece il secondo capitolo (*La ricerca del «dialogo d'azione» nelle varianti dell'Alfieri tragico*): com'è noto la formula indica quella preminenza dell'agito sul narrato che Alfieri considerava tanto necessaria alla sua idea di tragedia, quanto estranea al teatro contemporaneo, specie musicale. Sono implicati in questa ricerca soprattutto problemi di tecnica compositiva, ad esempio la limitazione dei «personaggi indifferenti», narratori di antefatti o fatti fuori scena, destinatari di confidenze, ecc. (Alfieri mira ad una tragedia fatta solo di «personaggi attori»); ma le ricadute sulla lingua sono rilevanti: la lingua è infatti chiamata a farsi sempre meno monologo e discorso continuo, sempre più «azione» linguistica, battuta di dialogo brachilogica e spezzata. Le correzioni di *Filippo, Antigone, Oreste, Agamennone*, mostrano bene questo travaglio: i verbi portati al presente; la compagine sintattica trasformata da subordinativa a giustappositiva; l'abolizione di perifrasi e verbi modali; l'incremento della deissi personale (*tu* dialogico).

Seguono due capitoli dedicati al rapporto con i modelli. Virgilio (cap.

III, *Alfieri e Virgilio*), poco amato per un pregiudizio ideologico nei confronti del cortigiano di Augusto, fu tuttavia ben presente come modello stilistico di varietà prosodica e di uso delle trasposizioni; mentre la lingua «maschia [...] ed energica e feroce» (*Vita*) di Dante (cap. IV, *L'*Estratto di Dante *e la ricerca del linguaggio tragico*) dovette fornire immediatamente un puntello alla ricerca alfieriana e un primo motivo di scontro con il gusto classicista e antiespressionista del secolo: appartiene agli anni cruciali della versificazione del *Filippo* (1776-77) lo zibaldone di appunti (*Estratto*) dalla *Commedia* qui studiato come documento del debito dantesco dell'Astigiano. In posizione centrale è situato il saggio più corposo (cap. V, *L'elaborazione tragica attraverso le varianti del* Filippo), dedicato alla lunghissima vicenda compositiva del *Filippo* (dal 1775, data dell'ideazione, al 1789, data dell'edizione definitiva: nello stesso periodo Alfieri porta a compimento altre diciotto tragedie). Si tratta di un intervento di taglio esegetico, che vuole verificare «come i valori semantici fondamentali vengano conservati attraverso le diverse lezioni, fino ad emergere in tutta la loro evidenza nella stesura definitiva, sopravvivendo proprio per loro funzione di significati alla ristrutturazione sintattica e lessicale» (p. 104).

Enucleate le categorie fondamentali dell'analisi, l'autore le applica nei tre capitoli successivi a singoli momenti della tragedia alfieriana: rispettivamente la *Virginia* del 1783 (cap. VI, *La tragedia esemplare e l'insidia dell'oratoria. Il caso della* Virginia); il *Bruto primo*, messo a confronto con il *Brutus* volterriano in risposta al quale fu scritto (cap. VII, *L. Giunio Bruto da Voltaire ad Alfieri*); la *Mirra*, capolavoro di una inedita e anti-illuministica contrapposizione di natura e ragione morale, indagata nelle strutture tematiche e nel rapporto con l'episodio ispiratore ovidiano (cap. VIII, *Il modello tradito. La volontà di fuga e di morte nel linguaggio della* Mirra). Il capitolo inedito (cap. XI, *Dalla «pubblica virtù» alla «virtù sconosciuta» e al «dolore immenso e continuo»*) si presenta come extravagante, inseguendo i temi conduttori dell'Alfieri tragico fuori dai limiti delle tragedie, ossia in due trattati in prosa (il *Panegirico di Plinio a Traiano*, rifacimento alfieriano risalente al 1786 del testo pliniano, giudicato troppo servile nei confronti del «tiranno», e *La virtù sconosciuta*). L'ultimo capitolo (cap. X, *Alfieri, la musica e il linguaggio della tragedia*) indaga infine il rapporto di Alfieri con la musica, e la natura della più volte asserita incompatibilità tra espressione tragica ed espressione musicale. Quest'ultima, sostiene Camerino, è di natura squisitamente tecnico-stilistica (riguarda la «melodicità»), quindi non è tanto sintomo di un ravvedimento la presenza nel *Saul* di intermezzi lirici (non ammessi nelle tragedie precedenti), quanto di un ampliamento del linguaggio tragico al sublime del rapporto uomo-Dio attraverso un canto di ispirazione ossianica e antimelodrammatica. E infatti, proprio al termine della carriera alfieriana,

la suddetta incompatibilità è confermata proprio dalla invenzione di un genere ibrido come la «tramelogedia», che lungi dall'essere la prosecuzione dell'idea sperimentata nel *Saul*, sancisce paradossalmente l'alterità di melodramma e tragedia giustapponendoli come due mondi non comunicanti: l'opposto della fusione melodrammatica di teatro e musica.

Enrico Roggia

P.V. Mengaldo e G. Zaccaria, *Lingua e stile nell'Ottocento italiano: due saggi*, Atti del corso di aggiornamento (Novara, marzo-aprile 1998), Novara, Interlinea, 1999, pp. 59.

I due saggi del titolo riguardano i *Colori linguistici nelle* Confessioni *di Nievo* (Mengaldo, pp. 13-33) e *Torelli e Sacchetti: dal romanzo autobiografico al romanzo storico-politico* (Zaccaria, pp. 35-59): il primo contiene anche osservazioni stilistiche e linguistiche, che riguardano in particolare il plurilinguismo nieviano, mentre il secondo analizza l'*Emiliano* di Torelli dal punto di vista tematico, fornendo anche spunti narratologici (per esempio sul ruolo assunto dal narratore intradiegetico rispetto all'autore implicito).

Alessandra Zangrandi

M.L. Altieri Biagi, *Fra lingua scientifica e lingua letteraria*, Pisa-Roma-Venezia-Vienna, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1998, pp. 270.

I saggi raccolti, scritti tra il 1983 e il 1998 e pubblicati in riviste e volumi collettanei, analizzano lingua e stile di testi di carattere scientifico e letterario attinenti a secoli diversi (dal Quattrocento di Leonardo al Novecento di Ungaretti e Buzzati) seguendo alcune direttrici comuni che affiorano trasversalmente ai diversi capitoli: l'attenzione per il problema del genere (*Forme della comunicazione scientifica*, pp. 21-73; *Due trattati medici del Cinquecento*, pp. 97-127; *La* Vita *di Cellini: temi, termini, sintagmi*, pp. 129-205); alcune analisi di carattere eminentemente storico-linguistico, che in genere aprono allo studio del rapporto con la tradizione (*Sulla lingua di Leonardo*, pp. 75-95; il saggio sulla *Vita* di Cellini; *Semantica e sintassi dell'aggettivo nei* Promessi sposi, pp. 207-29; *Sintassi dell'*incipit *in Buzzati*, pp. 249-70); spogli lessicali volti all'individuazione dell'esatto significato di un termine (*Il* pudore *di Ungaretti*, pp. 231-47) o alla determinazione di uno specifico campo semantico e delle voci che lo costituiscono (i già ricordati saggi sulla lingua di Leonardo, Cellini, Manzoni).

Tra i capitoli che riguardano più direttamente questioni di carattere stilistico si segnala innanzi tutto quello dedicato a Manzoni, ove viene esaminato l'aggettivo dal punto di vista semantico e della realizzazione sintattica: l'autrice può quindi indicare i principali ambiti semantici cui atten-

gono gli aggettivi dei *Promessi sposi*, mettendo in evidenza la predilezione per gli attributi «vuoti» o comunque di debole connotazione (*grande*, *piccolo*, *bello*, *buono*, ecc.), la tendenza, nell'edizione del 1840, a ridurre «dalla varietà di scelte fortemente connotate alla costanza di scelte situate a livello medio» (pp. 209), la relativa povertà di aggettivi di colore (anche nel passo più ricco, la descrizione della vigna di Renzo, i riferimenti a forme e dimensioni prevalgono su quelli cromatici), l'uso simpatetico dei deittici (per rendere più stretto il rapporto narratore-narratario) e, in base alla posizione rispettiva di aggettivo e sostantivo, può valutare la resa stilistica dei singoli sintagmi (cui eventualmente contribuiscono chiasmi, *geminationes*, allitterazioni, ecc.).

Nel saggio su Ungaretti viene ricostruita la molteplicità di significati (o di sfumature in un unico significante) relativi alla voce *pudore*, a partire da interventi critici dello stesso Ungaretti (M. Diacono e L. Rebay, a cura di, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, Milano, 1974): in posizione più sfumata rispetto per esempio a *memoria* o *innocenza*, il pudore occupa comunque una posizione centrale nella poetica ungarettiana, in quanto, per esplicita affermazione del poeta, esso attiene nello stesso tempo alla «preziosità tecnica» e al «sogno» (p. 236). Sulla base di questo uso critico (riflesso) della voce l'autrice ricostruisce quella che definisce «estetica del pudore» nel pensiero di Ungaretti e, come prevedibile, la voce torna in passi relativi a Petrarca e a Leopardi e quindi scende nel vivo della sua poesia, ove la voce pudore è spesso associata ai campi semantici della memoria, dell'innocenza e del femminile-materno.

L'ultimo capitolo, dedicato agli *incipit* dei racconti di Buzzati, si occupa di problemi di sintassi narrativa. Anche in questo caso prendendo le mosse da un intervento dello stesso autore (*Dino Buzzati: un autoritratto. Dialoghi con Yves Panapieu, luglio-settembre 1971*, Milano, 1973) vengono analizzati i diversi tipi di «attacco» narrativo dei racconti, evidenziando la prevalente presenza di due: un *incipit* assolutamente referenziale, nelle cui prime battute vengono offerte le risposte alla famose cinque *W* del giornalismo anglosassone (*who? what? when? where? why?*) e un *incipit* in cui viene subito lasciato un varco per l'elemento inaspettato, misterioso che Buzzati dichiara di apprezzare molto per esempio nei racconti di Poe o nello *Strano caso del dottor Jekyll e Mister Hyde*. I due tipi naturalmente non si escludono a vicenda: spesso infatti un inizio cronachistico si rivela la piattaforma di partenza più adatta per un racconto di natura fantastica, in quanto sul già noto interviene l'ignoto, con esiti notevoli in rapporto alla resa stilistica.

Alessandra Zangrandi

S. Pastore, *La frammentazione, la continuità, la metrica. Aspetti metrici della poesia del secondo novecento*, Pisa-

Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1999, pp. 108.

È un piccolo e denso libretto, diviso in due saggi distinti. Il primo, *La frammentazione e la continuità nella poesia del novecento: aspetti metrici*, intende «seguire da un punto di vista metrico il serrato contrapporsi e intrecciarsi [...] degli elementi che minano la continuità del discorso – o che esprimono il senso della frammentarietà – e degli elementi che invece la ristabiliscono o la presuppongono». Non si tratta solo di due tendenze in opposizione: Pastore rintraccia, specie nella poesia degli ultimi anni, una sorta di dialettica fra i due poli, cioè il tentativo «di giocare appositamente fra le due componenti». Il filo conduttore del saggio è la *frammentarietà*, intesa come un elemento disgregante che comincia a minare la lirica a partire almeno da Pascoli, e finisce per estrinsecarsi nella forma, riflettendo una crisi che investe più in generale l'atto della creazione poetica nel corso del '900: il frammento come immagine, come *figura* di ciò che si trova intorno all'uomo, e quindi il solo materiale da costruzione rimasto.

L'inchiesta comincia approfondendo la molteplice evoluzione che trasforma la poesia di Caproni, attraverso il recupero straniante di forme chiuse e la successiva frantumazione metrica, per poi passare a Luzi ed al progressivo allentamento della struttura dei suoi testi. Si giunge quindi alla programmatica ma disgregante *volontà di «costruire»* della Neoavanguardia, per poi chiudere sulle incessanti, spiazzanti oscillazioni di Zanzotto: una poesia, quest'ultima, che tende ad essere (come scrisse l'autore stesso) «l'accertamento di una discontinuità». Infine, ma ripartendo dal principio, viene inseguita una *linea epigrammatica* nella poesia novecentesca, una tendenza alla «forma metrica breve, dal contenuto sintetico e marcatamente assertivo», che ha il suo più palese esempio nell'ultimo Montale e che ripresenta sotto un altro aspetto la stessa questione. Si tratta, come conclude Pastore, di un prolungato e multiforme «duello fra la frammentazione e la continuità», che permette di percepire il «tarlo della corrosione» anche nell'apparente chiusura metrica di molti libri di poesie degli anni ottanta e novanta.

Il secondo saggio, già apparso su «Studi novecenteschi», affronta un argomento più ristretto, legato al precedente: *Il sonetto nel secondo novecento: presenza e problematiche*. È una storia innanzitutto della crisi di tale forma metrica, una crisi che si esplica sia nella sua sempre maggiore rarità, sia nella frequenza con cui la sua struttura è messa in discussione. A partire dal sonetto «neopetrarchista» negli anni '30 e '40, viene dipanato il filo delle occorrenze novecentesche, in particolare attraverso Caproni, Betocchi e Zanzotto, ma anche tramite le *allusioni* al sonetto nei testi di Bigongiari e Luzi, e le riprese di Fortini. Infine, sono Zanzotto e Luzi ad indicare la via della *parodizzazione*, che conduce

nei recentissimi ad un sonetto che si mette in discussione, che a volte rinnega sé stesso: è la concretizzazione di un disagio, di un'«attrazione-diffidenza»; che però è stata l'ultima possibilità di ridare vita alla forma-sonetto mentre finiva il '900.

Luca Zuliani

F. Magro, *La metrica del primo Bertolucci*, in «Studi novecenteschi», XXVI, n. 57, giugno 1999, pp. 109-56.

Gli spogli metrici condotti sulle prime raccolte poetiche di Bertolucci (*Sirio*, 1929; *Fuochi in novembre*, 1934; *Lettera da casa*, parte III della *Capanna indiana*, 1951 e 1955; *In un tempo incerto*, parte V della *Capanna indiana*, 1955) permettono di ricostruire la progressiva riconquista delle misure metriche tradizionali (*in primis* l'endecasillabo) innovate attraverso un lento e coerente lavoro di scavo e approfondimento delle possibilità espressive dei versi condotto dall'interno dei versi stessi. L'autore propone una tabella (p. 156) in cui è possibile valutare la presenza dei singoli metri nelle quattro raccolte e ne analizza i dati seguendo punti di riferimento costanti: le misure versali più frequenti nelle singole raccolte, con relativi schemi prosodici; la compaginazione strofica delle poesie; rime e altre figure foniche; il rapporto metro-sintassi. Il momento fondamentale nella poesia di Bertolucci sembra essere la *Lettera da casa*, ove si ha il recupero dell'endecasillabo (accompagnato da versi più lunghi spesso para-endecasillabici) a scapito delle misure più brevi o brevissime che avevano caratterizzato le raccolte precedenti (in particolare *Sirio*). A questa altezza cronologica la poesia di Bertolucci si apre a toni più pianamente narrativi e accoglie quindi misure versali che si dilatino e superino la frammentazione tipica delle sue prime raccolte (al di là delle possibili ricomposizioni di endecasillabi canonici per somma di versi più brevi individuate dall'autore). A questa ricerca di maggior narratività non sono estranei né la mancanza di uno schema ritmico prevalente nella scansione dell'endecasillabo (che diventa quindi una sorta di «contenitore vuoto», p. 130), né il prolungarsi dell'endecasillabo nel verso successivo per *enjambement*, né la generale coincidenza tra periodo metrico e periodo sintattico quando il verso eccede le 11 sillabe. In tutte e quattro le raccolte prevalgono le poesie monostrofiche, tuttavia, a partire da *Fuochi in novembre*, inizia a notarsi una rilevante presenza di quartine (eventualmente riconoscibili in base al contenuto o alla scansione sintattica anche all'interno dei testi monostrofici), a conferma del progressivo adeguarsi della ripartizione interna al contenuto dei testi. Le rime, mai frequenti, sono spesso imperfette, inclusive, ecc., e risultano avere un valore più fonico che organizzativo del testo; a queste si accompagnano (e sono anzi prevalenti) altre figure di suono (allitterazioni, assonanze, consonanze) che conferiscono ritmo e regolarità inter-

na al segmento poetico. L'articolo mette quindi in luce come la valenza metrica senz'altro discreta e non subito evidente delle prime raccolte di Bertolucci sia compensata dall'intersezione di più piani (il ritmo, la sintassi) che, se avvicinano il discorso alla prosa, ne impediscono la completa coincidenza.

Alessandra Zangrandi

SIGLE

AGI = «Archivio glottologico italiano»
AM = «Anticomoderno»
ASNSP = «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa»
CLPIO = *Concordanze della lingua poetica italiana delle origini*, a cura di D'Arco Silvio Avalle, Milano Napoli, 1992.
CT = «Critica del testo»
GDLI = *Grande dizionario della lingua italiana*, fondato da S. Battaglia, Torino, UTET, 1961 ss.
GSLI = «Giornale storico della letteratura italiana»
IMU = «Italia medioevale e umanistica»
LI = «Lettere italiane»
LIE = *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, Torino, Einaudi.
LN = «Lingua nostra»
LP = «Lectura Petrarce», Padova, Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti, Ente Nazionale Francesco Petrarca
LS = «Lingua e stile»
M = «Metrica»
MR = «Medioevo romanzo»
NRiLI = «Nuova rivista di letteratura italiana»
R = «Romania»
RLI = «Rassegna della letteratura italiana»
RiLI = «Rivista di letteratura italiana»
SC = «Strumenti critici»
SFI = «Studi di filologia italiana»
SGI = «Studi di grammatica italiana»
SLeI = «Studi di lessicografia italiana»
SLI = «Studi linguistici italiani»
SMI = «Stilistica e Metrica italiana»
SD = «Studi danteschi»
SN = «Studi novecenteschi»
SP = «Studi petrarcheschi»

SPCT	=	«Studi e problemi di critica testuale»
SSe	=	«Studi secenteschi»
SSt	=	«Studi settecenteschi»
ST	=	«Studi tassiani»
TB	=	N. Tommaseo-B. Bellini, *Dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1865-79.
ZRPh	=	«Zeitschrift für romanische Philologie»